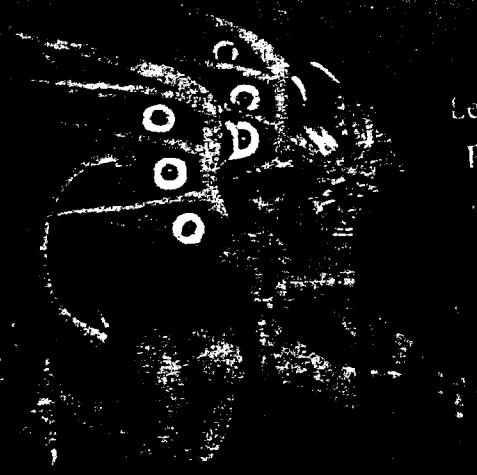


León Pinelo coloca el Paraíso Terrenal en América del Sur, más concretamente en la zona Andina, y los doctineros enseñan que las almas de los hombres buenos serán en la otra vida pájaros en un jardín florido. Estas y otras ensoñaciones nacen y se desarrollan en esta parte de la tierra donde el hombre registra, a través de la pintura, su mundo imaginario. Asimismo, el hombre andino siente una gran curiosidad por todos aquellos pueblos que no pertenecían a la dualidad hispano-indígena, pero que de una manera u otra formaban parte de su mundo.

Este libro intenta mostrar a través de un análisis de las artes en los siglos XVI al XVIII el mundo imaginario que el hombre andino vivió y la universalidad de sus intereses.

ISBN [illegible]

La imagen del otro en la cultura andina

plural UNSLP

Teresa Gisbert nació en la ciudad de la Paz. Después de graduarse de arquitecto se especializó en España en Historia del Arte. Interesada por la *Gran Rebelión* [illegible] *El* [illegible] [illegible] resultado este libro. Ha dictado conferencias y cursos en la Universidad de la Rábida (España), la École de Hautes Études de la Universidad de París, en la UNAM de México, en Cuzco y en varias universidades de Norteamérica. D[illegible] la Universidad de Nuestra Señora de La Paz (Bolivia).

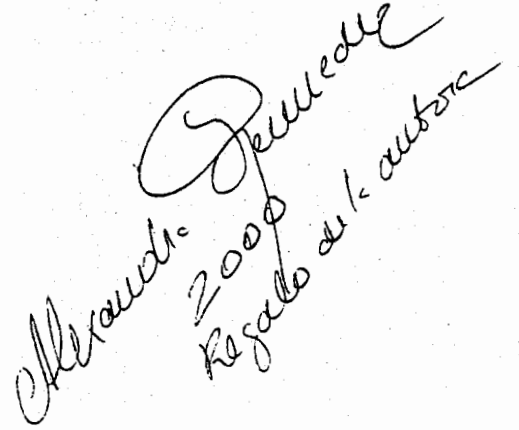
Entre otras obras, en 1980 publicó *Iconografía y mitos indígenas en el arte* y en 1982, en colaboración con José de Mesa, *Historia de la pintura cuzqueña*.

El Paraíso de los Pájaros Parlantes

El Paraíso de los Pájaros Parlantes

La imagen del otro en la Cultura Andina

Teresa Gisbert



Plural Editores
Universidad Nuestra Señora de La Paz

La Paz, 1999

«El Paraíso de los Pajaros Parlantes»
© Teresa Gisbert, 1999.
© PLURAL editores / CID, 1999.
Universidad Nuestra Señora de La Paz

ISBN: 84-89891-42-7
Depósito legal:4-1-1395-98

Prohibida su reproducción total o parcial, por cualquier medio, sea mecánico, óptico, electrónico o digital, por mimeógrafo, fotocopia, reproducción tipográfica, offset, OCR o cualquier otra, sin autorización escrita del autor.
Se sancionará de acuerdo a ley 1322.

Diseño de portada, diseño gráfico y composición
G&M SERVICIOSGRAFICOS
Producción: CID / Plural editores
Rosendo Gutiérrez 595 esq. Ecuador
Tel. 411018 Fax 411528 E mail: plural@caoba.entelnet.bo
Casilla 5097, La Paz, Bolivia

Impreso en Bolivia

A la memoria de mi padre,
Rafael Gisbert Villaplana,
que tuvo ideas muy amplias
sobre las diferentes creencias
de los hombres.

Indice General

Prólogo ---------- XI

Introducción ---------- XVII

Los Indígenas en el Mundo Virreinal ---------- 1

El Culto a los Muertos Entre los Aimaras

Los Sacrificios del Taqui Oncoy

Las imágenes de Illapa

La Serpiente Amaru y la conquista del Antisuyo:
Una historia alternativa

El Humanismo y el Pensamiento Medieval ---------- 99

La Huella de la Edad Media

Dioses y Ángeles en Copacabana

El Paraíso de los Pájaros Parlantes

El Anticristo y la Jerusalén Celestial

El Barroco ---------- 203

La Muerte

Los Múltiples Rostros de la Imagen

El Control de lo Imaginario: Teatralización de la Fiesta

La diversidad Cultural ---------- 257

Los Otros

Masones y Sociedades Esotéricas

Bibliografía ---------- 287

Contenido

Prólogo ---------- XI
Introducción ---------- XVII

Los Indígenas en el Mundo Virreinal

El culto a los muertos entre los aimaras
Contexto histórico 7. Los Carangas y su entorno geográfico 10. La invasión incaica y la estructura colonial 11. El entorno mítico y el antropomorfismo del paisaje 14. Estructura y función de las torres chullpas 16. Los chullpares y el uso de la pintura externa en ellos 18. Los keros ceremoniales y las chullpas 21. Las necrópolis del río Lauca en territorio de los Carangas 22. Análisis de los diseños 28. Las chullpas simbólicas 33. Apus y pucaras 35.

Los sacrificios del Taqui Oncoy
El Taqui Oncoy y la extirpación de la idolatría 45. Los Incas de Vilcabamba 46. El componente religioso en Vilcabamba 48. Diego Ortiz, el extirpador 50. La muerte de Tito Cusi y el martirio de Ortiz 51. Yanacachi, ¿universidad de la idolatría y centro difusor del Taqui Oncoy? 54. Un sacrificio en honor a Pachacamac a orillas del lago Titicaca 55. Viracocha, el dios creador andino, y Pachacamac, el dios creador costeño 59.

Las imágenes de Illapa
El sincretismo 69. El culto al rayo: sus santuarios 70. La pluralidad de Illapa 71. La imagen de Illapa y su relación con la serpiente celeste 73. El apóstol Santiago identificado con Illapa 76. El culto a Santiago en el Virreinato 77. Iconografía 78.

La Serpiente Amaru y la conquista del Antisuyo:
Una historia alternativa
La historia andina y los keros 85. Clasificación y procedencia de los keros 86. El cofre de La Paz: la serpiente Amaru y los Incas 88. La conquista del Antisuyo 90.

El Humanismo y el Pensamiento Medieval

La Huella de la Edad Media
La sociedad andina en las coordenadas espacio-tiempo 101. Algunos aspectos de la iconografía medieval 101. Los ángeles arcabuceros y los fenómenos celestes 103. Las jerarquías angélicas 108. La Gloria 111. El Infierno 112.

Dioses y Ángeles en Copacabana
El humanismo en un poema sacro sobre Copacabana 117. El autor: Fernando de Valverde 118. La obra literaria 119. La conquista y la responsabilidad de Dios 123. El ángel Haniel, patrón del Perú 123. Baraquiel, vencedor del sol y del viento. Gabriel 126. El Paraíso y las diversas apariencias de los ángeles 128. Los dioses andinos 130. La muerte y el pecado 135. La teoría del arte en la obra de Valverde 138. Descripción del poema de acuerdo a la secuencia de las silvas 139. Conclusiones 144.

El Paraíso de los Pájaros Parlantes
El Paraíso andino como huerto florido 150. Angeles, demonios y pájaros parlantes 152. El Paraíso de León Pinelo 155. Angeles y Volcanes 161. La granadilla y el árbol del bien y del mal 162. Noticias en Lima sobre el reino del Preste Juan 165. El Paraíso en las iglesias, los claustros y los recintos enseñanza 166. Adán y Eva en el Paraíso bíblico y algunas consideraciones sobre el Diluvio 169. La Virgen y el Paraíso 171. Colofón 173.

El Anticristo y la Jerusalén Celestial

El Anticristo 183. La mujer del Apocalipsis y la Gran Ramera 189. La Jerusalén Celeste 191. La Jerusalén terrestre y los atrios penitenciales 193. El Templo de Salomón como modelo 195.

El Barroco

La Muerte

La imagen procesional de la muerte 206. Vanitas 208. La Muerte de Caquiaviri 208. El indígena ante el problema de la muerte 211. El espejo y la muerte 212. El que ve su propia muerte 214. Las reliquias 216. Los monumentos fúnebres 217.

Los Múltiples Rostros de la Imagen

Del realismo al hiperrealismo 221. Los relicarios y el contacto con el más allá 222. La escultura en lienzo y la tradición incaica 224. Escultura y culto idolátrico: Copacabana 226. El proceso de sacralización a nivel popular 228. La máscara 231.

El Control de lo Imaginario: Teatralización de la Fiesta

El drama como transmisor de ideas 238. La fiesta 239. La presencia del otro en las fiestas: indios, negros, turcos y judíos 240. Teatro, danzas y procesiones en honor a la Virgen 241. La batalla entre ángeles y demonios 245. Texto Goitia 245. Dioses y santos comparten la escena 247. La procesión de Corpus en Cuzco 249. La historia indígena en la fiesta 251. El estrado: carros y altares 253.

La diversidad Cultural

Los Otros

El conjunto social 259. Los judíos 260. El mundo africano 261. Los ortodoxos griegos 264. Los musulmanes 264. El extremo oriente 268.

Masones y Sociedades Esotéricas

Masonería y enciclopedia 273. Las Academias y la nostalgia del mundo griego 276. Las sociedades patrióticas 279.

Bibliografía

Prólogo

Tres décadas atrás, la historia de los Andes se centraba en el Tahuantinsuyu de los Incas y en aquellos momentos en los que la población andina aparecía sufriendo los embates de la colonización, principalmente en la minería. De otro lado, habían alcanzado nivel los estudios sobre las sublevaciones andinas contra el orden colonial. Casi parecía que los historiadores habían aceptado que el tiempo del dominio español transcurría entre los fenómenos propios de la dominación y los esfuerzos para sacudirse de ella. Parecía sobrevivir la idea propuesta por los propios cronistas de los siglos XVI y XVII que sugería que la invasión española había convertido rápidamente los Andes en un territorio «pacificado», donde la población había quedado convertida rápida y definitivamente en herederos degradados de antiguas grandezas.

En la década de 1960 comenzaron a cambiar las cosas, gracias a una serie de esfuerzos por estudiar la población andina desde diversas perspectivas. De un lado, cabe recordar aproximaciones históricas desde la década previa, donde se apreciaban la apertura hacia un estudio de la historia andina que buscará en ella misma las características de una población activa e inmersa en (agente de) su propia historia. Se sugería que los andinos no habían sido solamente «herederos degradados», sino que habían participado en la tensión y creación del mundo colonial, en la definición de categorías; los descendientes de los Incas aparecían como gestores de un movimiento nacional. La noción de resistencia comenzó a hacerse visible y se pudo llegar a pensar que el

tiempo del virreinato español había sido también testigo de una continua resistencia iniciada en los Incas de Vilcabamba y continuada, aunque más visible en los grandes movimientos del siglo XVIII. Los estudios de John H. Rowe[1] tuvieron que ver con ese cambio de dirección; aun cuando no se alcanzó a desarrollar un interés inmediato por la historia andina posterior a la desaparición del Tahuantinsuyu y anterior a las grandes sublevaciones del XVIII. Se avizoraba la presencia de la población andina en diversos órdenes entre los siglos XVI y XIX, pero sólo se habían destacado sus acciones como precursoras de hechos políticos de la Independencia o, en algunos casos, por ejemplo, en la creación artística, podían verse ejemplos de aculturación.

La década de 1950 dio también un nuevo punto de partida, con el inicio del desarrollo de la etnología en los Andes. Probablemente desde el auge del último indigenismo no se apreciaba tanto interés por la población andina contemporánea. Volvió a discutirse la imagen clásica de los viajeros, arqueólogos e historiadores del siglo XIX, que consideraban que la gente andina había quedado sumergida en la imposición colonial y de allí derivaba su «degradada» situación contemporánea. Los criterios anti-hispánicos de un Prescott o un Squier[2] habían degenerado desde la caída del Tahuantinsuyu hasta la situación contemporánea.

El interés por los estudios andinos toma un nuevo rumbo cuando pudo dejarse momentáneamente de lado la historia de los Incas y comenzó seriamente a investigarse la actividad de la gente después de 1532. El primer punto fue la utilización de fuentes coloniales: entre 1964 y 1972 se publicaron las visitas de Chucuito (García Diez de San Miguel) y de Huanuco (Iñigo Ortiz de Zúñiga)[3]. En la de 1970 aparecieron los documentos que mostraban las declaraciones de autoridades y pobladores andinos en los juicios españoles tempranos, como el que se siguiera a Hernando Pizarro, y en las cuales había numerosas

[1] Por ejemplo *El movimiento nacional inca del siglo XVIII*, Revista Universitaria, 107 (17-47), Cuzco 1955 y *The Incas Under Spanish Colonial Institutions*, Hispanic American Historical Review, XXXVII, 2 (155-199), 1957.

[2] Puede verse que el anti-hispanismo de los autores estadounidenses, como los nombrados, se encontraría originado no en un indigenismo sino en los criterios en boga en los Estados Unidos sobre la presencia hispánica en el Caribe, previa a la guerra de 1898.

[3] García Diez de San Miguel, *Visita hecha a la provincia de Chucuito en 1567*, estudios de John V. Murra y Waldemar Espinoza Soriano, Casa de la Cultura del Perú, Lima; Iñigo Ortiz de Zúñiga, *Visita de la provincia de León de Huanuco en 1562*, edición de John V. Murra, Universidad Hermilio Valdizán, Huanuco-Lima 1967-72.

opiniones expresadas por los andinos acerca de la conquista[4]. De otro lado, se hicieron conocidos los documentos sobre el Taqui Oncoy y tomó nuevo énfasis el estudio de las creencias indígenas a la luz de los procesos de la extirpación de las idolatrías[5]. Pronto la mesa de los historiadores se encontró nutrida de documentación colonial sobre la población andina, especialmente las visitas y, hacia finales de la década de 1970, ya se contaba con una serie de estudios que daban nueva luz y habrían muchas discusiones sobre la historia andina. Los estudios de John V. Murra comenzaron a incidir fuertemente en la investigación andina, desde los comentarios iniciales de las visitas de Chucuito y Huanuco, a la explicación de la actividad de los señores étnicos dentro del mundo colonial. En treinta años puede apreciarse que los andinos dejaron paulatinamente de ser sujetos pasivos de una historia importada, comenzando a aparecer como los personajes de su historia. Hoy no se discute una historia andina.

Ella ha recibido la colaboración de muchos estudios en los últimos años, ya ellos ha contribuído Teresa Gisbert desde una perspectiva de la historia del arte, la literatura y la cultura del virreinato. Independientemente de su trabajo específico de historia del arte colonial, tantas veces conjuntamente su esposo José de Mesa, Teresa Gisbert ha incursionado en asuntos que dan nueva luz a los estudios de historia andina. Cuando en 1980 publicó *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, comenzó a tratar nuevamente una serie de aspectos que continúan, se profundizan y se amplían.

El paraíso de los pajaros parlantes nos introduce en el imaginario andino desde perspectivas renovadas. El primer estudio sobre el culto a los muertos entre los aymaras nos lleva de la mano a los chullpares del río Lauca y su asombrosa decoración, ingresando en la búsqueda de información sobre las historias locales. Más adelante incursiona en aspectos diversos: el Taqui Oncoy, las imágenes de Illapa, y busca una historia alternativa en torno a los queros e imágenes del amaru.

El estudio de la expresión artística le permite acercarse a la experiencia medieval en los Andes y la presencia de los dioses andinos en poemas coloniales (Valverde), pero también a la introducción del Paraíso en América (León Pinelo), a la vez que interroga por la mitología

[4] Edmundo Guillén G., *Visión Inca de la conquista*, Milla Batres, Lima 1974.

[5] Luis Millones de., *Las informaciones de Cristóbal de Albornoz*, Centro Intercultural de Documentación, Cuernavaca 1971.

europea en el mundo americano, en torno al reino perdido del Preste Juan. Por cierto, ingresa a la discusión sobre la Jerusalén celeste. La imagen y la escena sirven de escenario a Teresa Gisbert para sus búsquedas en torno a la aculturación andina. También en esa búsqueda, la resistencia se incorpora en la aculturación, y se aprecia en el libro la forma como se incorporan elementos europeos en la fiesta (la representación escenográfica) de los Andes. Su búsqueda y sus comentarios, desde la pintura a la fiesta, se suman ahora en una nueva precisión que colabora en la mejor comprensión de la historia andina.

FRANKLIN PEASE

AGRADECIMIENTOS

Esta libro ha sido posible gracias a la ayuda de las siguientes instituciones y personas;

Un agradecimiento muy especial al arquitecto ***José de Mesa****, con quien compartí los viajes y visitas que hicieron posible este libro.*

♦♦♦

Mi agradecimiento a ***The Getty Institute for the History of Art and the Humanities****, cuyo apoyo me permitió, en el año de 1994, un trabajo continuado, que destiné a la elaboración de este libro.*

A la ***Universidad de Nuestra Señora de la Paz****, que contribuyó a la edición de esta obra.*

A la ***Fundación del Banco Central de Bolivia****, que me dio acceso a sus repositorios y museos.*

A las ***autoridades de cultura de la ciudad de Cuzco****, que en su momento, muchos años ha, me permitieron el trabajo en sus museos y los monumentos de la ciudad, y a los* ***Centros de Restauración y Catalogación del Viceministerio de Cultura de Bolivia*** *por su colaboración.*

A mi hijo ***Andrés de Mesa G.*** *por sus sugerencias y al ingeniero* ***Ramón Schulezewski*** *por sus valiosas indicaciones.*

Al profesor ***Nathan Wachtel*** *por haberme dado la oportunidad de exponer parte de mi trabajo en la Ecole des Hautes Etudes en Sciencis Sociales de París*

Al Dr. ***Cecilio Abela*** *por su colaboración en la parte fotográfica.*

A don ***Alberto Vasquez*** *y a* ***Juan Carlos Estenssoro*** *por ayudarme en la bibliografía.*

A los sres. Andrés Eichman y José Antonio Quiroga por el apoyo a esta edición.

Introducción

En el mundo virreinal, el problema religioso se presenta en base a la bipolaridad cristianismo versus idolatría. Este hecho se evidencia en las imágenes que muestran la inserción del componente indígena en el arte barroco; sin embargo, para los indígenas hubo otras vías de expresión, a través de los textiles y los keros, donde podemos buscar una forma paralela de hacer arte ajena al control y directivas de la población occidentalizada. Se tienen varias manisfestaciones de la coexistencia entre la cultura indígena y la hispana. Una de ellas es la existencia de enterramientos prehispánicos, como los chullpares de Carangas y muchos otros, sin que hayan sido derruídos como lo mandó el Virrey Toledo, es posible que la ordenanza solo se cumpliera en parte destruyendo sólo aquellas chullpas que estaban sobre los caminos reales, cerca de ciudades y en pueblos importantes. Seguramente estas tumbas siguieron en uso durante la colonia; no en vano, Polo de Ondegardo dice: "*es cosa común entre los indios desenterrar los defuntos de las iglesias, o cimenterios, para enterrarlos en las huacas, o cerros, o pampas, o en sepulturas antiguas...*".
A finales del siglo XVI, los indígenas hicieron un último intento para liberarse del cristianismo; fué el levantamiento denominado *Taqui Oncoy* (o enfermedad de la danza), que tuvo un fuerte carácter religioso. Los pueblos nativos se valían de líderes que decían personificar a antiguos dioses y se realizaban rituales bajo el efecto de alucinógenos. Los dioses invocados eran Pachacamac y Titicaca, a quienes se llegó a ofrendar sacrificios. En este época fue sacrificado el agustino Diego Ortiz.

Después del *Taqui Oncoy*, la integración de ambas culturas es un hecho que se muestra en las imágenes donde se mezclan elementos cristianos con dioses prehispánicos. En un cofre existente en la ciudad de La Paz están representados los Incas y la serpiente Amaru, esta última en forma muy similar a un dragón. En lo alto, hay cabezas de querubines. La inclusión de ángeles y el estar el cofre realizado con la técnica de los keros muestran un caso de mestizaje, en el que ambas culturas, la indígena y la española, se toleran y comparten un mismo espacio.
El culto al rayo, conocido como Illapa y que con el nombre de Santiago llegó hasta nuestros días, es un tema que ha sido tratado abundantemente por diversos investigadores y que en este trabajo se vuelve a estudiar a fin de presentar la relación del apóstol con las piedras meteóricas.
Sobre el trasfondo indígena llegó la cultura de la península con su fuerte humanismo y un resabio medieval que se evidencia en la persistencia del gótico y en un arte arcaizante. La iconografía pictórica tambien revive la temática de la Edad Media, especialmente en la representación de los ángeles y del infierno.
Angeles y dioses paganos, propios del humanismo, comparten la escena, y esto se hace evidente en el poema del agustino Fernando de Valverde titulado "*Santuario de Ntra. Sra. de Copacabana en el Perú*", publicado el año de 1641. Allí se narra el peregrinaje de unos pastores, a orillas del lago Titicaca, hasta llegar a Copacabana. La obra se inspira en La Odisea, de Homero, y en Las *Geórgicas*, de Virgilio. Uno de los aspectos mas destacados de ella es la descripción que Valverde hace de determinados ángeles, como Baraquiel, que es quien expulsa a los antiguos dioses de su "hábitat" en el lago Titicaca. Asi mismo, presenta al ángel Haniel como patrono del Perú, quien se encara con Dios señalando la brutalidad de la conquista.
La pintura cuzqueña, al colocar los santos no entre las nubes del cielo sino en un huerto florido, deja entender que este huerto es el paraíso. Este paraíso esta habitado por ángeles que son los portadores de la voz de Dios; equiparables a las aves que tienen capacidad de hablar. Es un paraíso de pájaros parlantes los cuales, según la tradición indígena, poseían dones sobrenaturales.
El paraíso terrenal, que en cierta manera es un reflejo del paraíso celeste. Según León Pinelo estuvo situado en América. Lo coloca específicamente en la zona andina, entre la cordillera y la selva donde viven guacamayos y loros, estos últimos susceptibles de articular palabras. La conjunción de todos estos elementos nos da una visión inédita, tanto del Edén como de los seres angélicos, pues el paraíso para el hombre andino se explica mediante símiles con la naturaleza y los seres que en ella habitan, en este caso la selva del Antisuyo y los pájaros que la pueblan.
En el arte virreinal persisten algunas imágenes que nos recuerdan el milenarismo que trajeron a Indias los primeros franciscanos. Se pensó en Huejotzingo (México) como la metropolis del reino milenarista. Era la imágen de la Ciudad de Dios o Ciudad Celestial la que trataron de implantar los seguidores de San Francisco en el siglo XVI, y que más tarde, con mucho mas realismo, ensayaron los jesuitas en las misiones del Paraguay. Según la literatura escatológica el milenio estará precedido por el reinado del Anticristo. Hay testimonios pictóricos de esta temática en dos lienzos que nos muestran el reinado y la muerte del Anticristo, respectivamente. Algunos otros, como el que representa la Gran Ramera del Apocalipsis, también dan testimonio de la escatología milenarista.
En el barroco cobran intensidad los postulados del cristianismo posttridentino, que aplicados plenamente en el barroco nos trae la imagen de la muerte. Que fue uno de los temas favoritos y no se escatimaron recursos para representarla; los más efectivos fueron el uso de la imagen y del teatro. El hecho de que la vida humana sea considerada como algo pasajero y como una corta antesala hacia la vida eterna hizo de la muerte (que es tránsito de un estado a otro) algo absolutamente presente. Fue personificada y su imagen se llevó en procesiones mediante impactantes esculturas de madera. En el altiplano boliviano se pintaron grandes lienzos sobre la muerte formando parte de las postrimerías. Así se fue modelando el imaginario del hombre andino mediante mensajes doctrinales, pero más efectiva fue la manipulación con la imagen de bulto hasta convertirla en un remedo de los seres vivos, articulándola, dotándola de cabellos naturales e imitando partes del cuerpo con materiales sobrepuestos. Esto se hizo en base a la metodología recomendada por San Ignacio en sus "Ejercicios Espirituales" que trata de ubicar al fiel ante un escenario donde cada cada objeto es portador de un mensaje.
Otro aspecto es la trasmisión del poder de las imágenes por medio de las reliquias. Es en esto que los objetos sacralizados, además de una cierta "vida", adquieren el poder de dar y quitar. Se hacen temibles.
La animación de lo inanimado por medio de un ritual es propio de todas las religiones, la tuvieron los católicos contrareformistas y los Incas; estos últimos creaban imágenes formadas por textiles y sacralizaban las piedras. Después de la conquista se mezclaron ambas corrientes y así se

asociaron determinados lugares a ciertos santos, se incluyeron los textiles en la confección de imágenes, se inventaron nuevas reliquias, y los religiosos reutilizaron nombres y lugares Incas y pre-incas cristianizándolos.
Siendo la fiesta un todo y algo muy importante dentro de la vida de las ciudades, se usó para trasmitir las ideas más complejas, como la explicación de un dogma. Allí se presentan dramas sacros como el que muestra la lucha de San Miguel con los ángeles rebeldes, drama que, a través de la danza, aún forma parte del folklore.
La sociedad virreinal, además de la dicotomía idolatría-prehispánica versus humanismo-cristiano, presenta otros componentes, tal el caso de la cultura africana que se hace presente en la música, la danza y en los ritos del vudú.
En el conjunto de las manifestaciones artísticas, el pueblo judío es difícil de detectar por ser su presencia evidenciada tan sólo por los procesos inquisitoriales. Además, se trata de una cultura que rechaza la representación antropomorfa o zoomorfa. Su tradición religiosa, que fue recogida por los cristianos, afloró en el siglo XVI sólo a través de algunos ejemplos como la recuperación utópica del Templo de Salomón, tarea en la que estuvieron empeñados eruditos como Arias Montano, Villalpando, Caramuel y otros. En el Virreinato del Perú se recogen estas ideas y se busca concretarlas en realizaciones de orden práctico, por lo que se encuentran iglesias y santuarios que van desde la lejana inspiración, como en San Francisco de Lima, hasta el caso del Santuario de Manquiri (Potosí), con su plena realización.
Los mahometanos, a su vez, se convierten en la imágen del enemigo, no de aquél que se infiltra subrepticiamente sino el que se enfrenta y lucha. Desde Lepanto es el símbolo "del otro". Moros y sarracenos aparecen en las danzas y en los lienzos.
Finalmente, hay que considerar la presencia del Extremo Oriente en la cultura virreinal, aunque es eventual y escasa.
Esta estratigrafía cultural formada por el pensamiento de judíos, musulmanes y cristianos, tanto reformados como ortodoxos, se proyecta sobre el mundo colonial, que está sustentado sobre tres grandes capas sociales: indígenas, esclavos africanos y españoles. Así, se ensayó una forma de convivencia que desarrolla la curiosidad por "el otro". Desde el Imperio Romano, el mundo no había conocido una sociedad plural como la que se encuentra en las Indias. Fue uno de los ensayos sociales mas arriesgados de la historia, ensayo que logró atar todo un continente al viejo carro de la cultura europea dando un paso decisivo hacia la universalidad de la cultura.

Los Indígenas en el Mundo Virreinal

El Culto a los Muertos Entre los Aimaras

En la compleja sociedad colonial, el hombre vivía inmerso en una red ideológica cuyos hilos respondían a corrientes diversas. Dentro de una mayoría católica postridentina había cierto número de judíos no confesos, unos pocos protestantes, algún griego ortodoxo, una gran cantidad de africanos practicantes de una religión animista y, por sobre todo, indígenas que, más o menos desembozadamente, seguían fieles a sus antiguos ritos.

Los cultos prehispánicos, como la veneración a la Pachamama y al rayo, persitieron en forma muy definida; otro tanto podemos decir del culto a los muertos, sobre todo en el Collasuyo, donde los aimaras siguieron construyendo y utilizando las torres-chullpas después de la conquista pese a los esfuerzos de los extirpadores para erradicar esta costumbre. Para ejemplo del uso de estas tumbas durante la colonia tenemos el testimonio de Polo de Ondegardo y, respecto a su prohibición, nada mas explícito que las Ordenanzas del Virrey Toledo.

En 1571, Polo dice: «*Es cosa común entre indios desenterrar secretamente los defvntos de las iglesias, o ciminterios, para enterrarlos en las Huacas, o cérros, o pampas, o en sepulturas antiguas, o en su casa, o en la del mesmo defunto, para dalles de comer y hever en sus tiempos. Y entonces heven ellos, y baylan y cantan*»[1].

Para evitar el enterramiento en los chullpares, en 1574, el Virrey Toledo expide una Ordenanza que dice: «*E así han tenido sepulturas en los campos, distintas y apartadas de los pueblos, y en otras partes dentro de ellos, y en otras en sus mesmas casas... Ordeno y mando que cada juez en su distrito haga que todas las sepulturas de torres que están en bóvedas en las montañas, e sierras, se derruequen e haga hacer un hoyo grande donde se pongan revueltos los huesos de todos los difuntos que murieron en su gentilidad*»[2].

Debemos considerar que el culto a los muertos tiene mayores implicancias que el recuerdo a los antepasados. Hyslop sugiere que los chullpares, entre los aimaras, cumplían la función de santuarios y

que eran lugares de culto. Los cerros Apus y las chullpas, muchas veces construidas a sus pies, eran el «templo» a cielo abierto de collas y aimaras.

Hyslop dice, refiriéndose a las chullpas de Cota (a orillas del lago Titicaca), que en la parte alta de una extensa colina, a orillas del lago Titicaca, se levantaron siete chullpas, y a medida que uno asciende las sepulturas se hacen cada vez mas grandes. En la cúspide hay restos de una estructura tiahuanacota (1100 d.C.) sobre la cual permanecen los restos de dos chullpas del tipo más antiguo. Según Hyslop, este testimonio arqueológico refuerza la hipótesis de que después del año 1100 d.C. la chullpas reemplazaron, de alguna manera, a las estructuras públicas y religiosas de Tiahuanaco[3].

Por la ubicación de determinados chullpares podemos suponer que algunos de ellos estaban ligados a los Apus, o montañas sagradas, a cuyo pie se construyeron, tal parece ocurrir con las chullpas de Sabaya, levantadas al pie del volcán; y, tal vez, ocurre lo mismo con los conjuntos de chullpares levantados en la cabecera del río Lauca, desde los cuales puede verse el Cerro Tunupa (5388 mts. de altura) situado en la Cordillera Occidental.

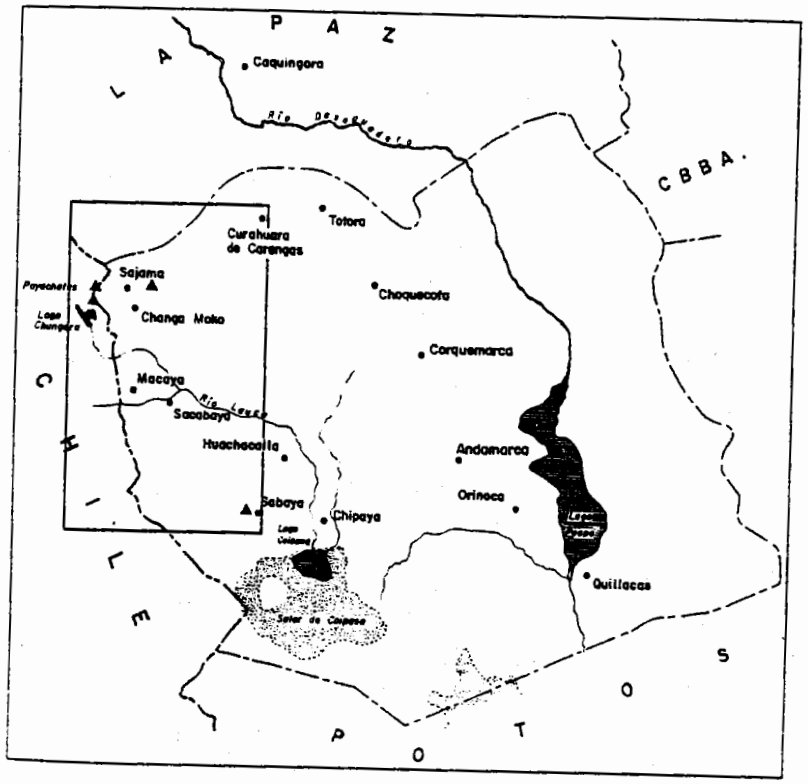
Que los chullpares eran lugares sagrados, parece indicarlo Calancha, pues da el nombre de «huaca» a los entierros de indios: *«sacaban los cuerpos de sus difuntos aun después que se bautizaban y los llevaban a sus guacas»*[4].

El culto al aire libre era frecuente en el mundo andino pre-conquista y la simbiosis entre arquitectura y paisaje se evidencia en la cultura incaica, aunque tiene antecedentes más remotos. El considerar el entorno natural como un templo queda testificado por pluma de Ramos Gavilán, quien nos dice que, en Copacabana, el lugar donde reverenciaban a la tierra era un «solar», es decir, un terreno vacío. Dice Ramos *«Entre las cosas notables que se hallaron en Copacabana, fue un solar dedicado a la misma tierra... y antes de labrarla ofrecían sus sacrificios... el nombre con que la llamaban era Pachamama»*[5].

Los conjuntos de chullpas existentes en el altiplano boliviano son numerosos, pero dentro de su gran variedad, hay un grupo que se distingue tanto por su ubicación como por la alta calidad artística que presentan. Se trata de los chullpares situados a ambas márgenes del río Lauca (Dep. de Oruro, Bolivia) al pie de la Cordillera Occidental, en tierra que fue señorío de los Carangas. Hay una chullpa labrada en piedra, como las de Sillustani (Puno, Perú), finamente pulimentada,

y más de veinte chullpas decoradas exteriormente con adobes de color. Todas, según la tradición aimara, miran a la salida del sol.

La situación de estas chullpas en la zona occidental del altiplano cuyo límite es una cordillera volcánica después de la cual se desciende al mar, nos recuerda las tradiciones sobre el camino que el hombre andino debe recorrer después de la muerte. Calancha nos dice: «*Común error es de todos los pueblos de la sierra que se han visitado, que todas las ánimas de los que mueren van a una tierra que llaman Upamarca, la tierra*

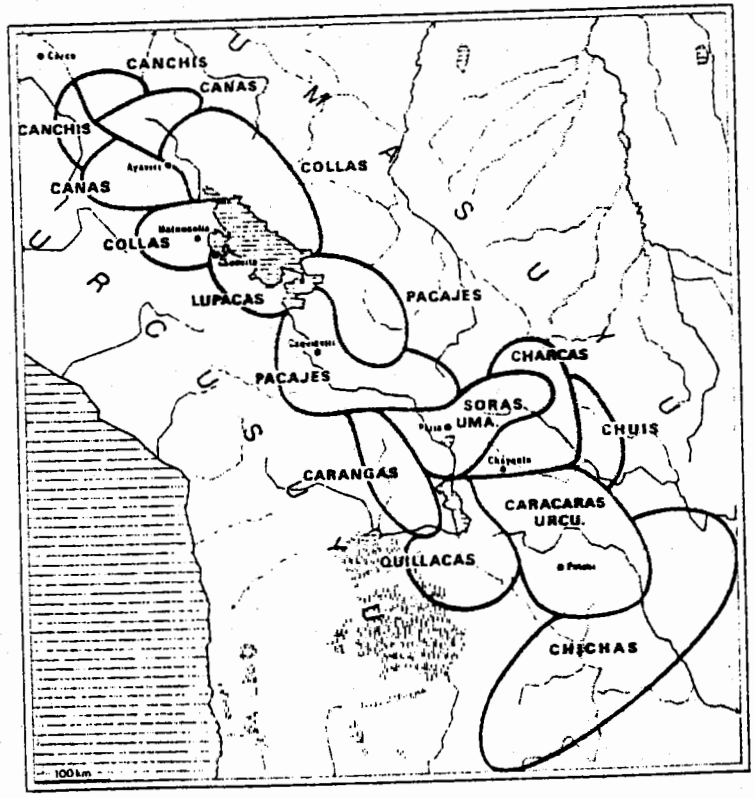


Mapa del departamento de Oruro con las poblaciones involucradas

muda, i que antes se pasa un rio, i es la puente de cabellos muy estrecha, i la pasan unos perros negros, i por eso los crian los Indios, los del pueblo de Guacho, i los otros de la costa dicen que van las ánimas a la isla de Uano, i que las llevan los lobos marinos que ellos llaman Tumi..»[6]. Por lo que debemos pensar que el país de la muerte es el Océano Pacífico, allí donde el sol se sumerge para entrar en la noche.

Después del colapso del Imperio tiahuanacota, entre los años de 1000 d.C. y 1100[7] d.C., aparecen en el altiplano varios señoríos en pugna, se trata de grupos aimara-parlantes, son pueblos que irrumpen desde el sud-oeste después de una época marcada por una severa sequía que afectó seriamente los sistemas agrarios controlados por los tiahuanacotas[8].

Los señoríos aimaras son: Canchis, Canas, Collas, Lupacas, Pacajes, Soras, Quillacas, Carangas, Chichas, Charcas y Chuis[9]. Podemos agregar a este conjunto otros pueblos, como los Quiruas, en los Yungas de La Paz, los Yamparas en Chuquisaca y los Lípez, al sur de Potosí, aunque estos últimos no están considerados como señoríos propiamente dichos. Y, finalmente, están los Callahuayas, en una región donde se conservan vestigios de la lengua puquina.



Los señoríos aimaras según Bouysse-Cassagne

El territorio ocupado por los aimaras tiene un espacio dual en cuyo centro está el eje acuático o *taypi* formado por el lago Titicaca (antes lago Chucuito), el lago Poopó (antes lago Aullagas) y el río Desaguadero, que une a ambos. Este *taypi* divide el territorio en dos sectores: Urco, al oeste (que significa lo alto y lo masculino) y Uma, al este (que significa lo bajo, lo femenino y lo húmedo).

Contexto histórico

Los constructores de chullpas y creadores de las grandes necrópolis del altiplano son los aimaras, grupo étnico dividido en varias parcialidades que emerge después de la caída de la cultura Tiahuanaco y que es anterior a la llegada de los Incas a esta zona.

Los investigadores de las últimas décadas han sido muy cautos en cuanto a las causas que determinaron la desaparición del imperio Tiahuanaco-Huari. D. Menzel señala simplemente que las diferentes ciudades y poblamientos fueron abandonadas[10]. Ponce Sanjinés indica: *"Es extraño que hacia el siglo XII de nuestra era ese imperio se desplomara de súbito y la urbe de Tiwanaku quedara sumida en el ocaso, por causas todavía no elucidadas... Acaso una disgregación política asociada a una etapa de malas cosechas y agotamiento de los depósitos estatales"*.

Investigaciones más modernas de tipo lingüístico y etnohistórico tienden a poner nuevamente en vigencia el hecho de que fue una invasión la que dio fin a la hegemonía imperial del Horizonte Medio. Esta tesis tiene apoyo documental; así, Cieza de León dice; «*También cuentan...que saliendo del valle de Coquimbo un capitán que había por nombre Cari, cuya dinastía se asentó en Chucuito, de donde después de haber hecho algunas nuevas poblaciones, pasó con su gente a la isla, y dio tal guerra a esta gente que digo, que los mató a todos*»[11]. Este párrafo refleja la realidad de una invasión proveniente del sur comandada por Cari, que dejando los valles del Pacífico creó una dinastía a orillas del lago Titicaca. Este grupo invasor irrumpe sobre las islas del Sol y de la Luna destruyendo la cultura que les había antecedido. Por otra parte, sabemos que la gente de Cari, que era de habla aimara, se estableció en Chucuito y se los conoció como Lupacas.

Otro documento que corrobora la llegada desde el sur de los pueblos aimaras que ocuparon el altiplano boliviano, está fechado en 1596 y se refiere a un pleito de tierras en el cual se habla de los indios *tomatas copiapoes* asentados en la región de Chichas. Saignes, quien

descubrió el documento, comenta: «*nombre que se refiere seguramente al valle de Copiapó (Chile Central)*»[12].

Los Pacajes también se consideran gente venida del sur, así en las *Relaciones Geográficas de Indias*, en el informe sobre la provincia de Pacajes, se dice: «*Los cuales dichos indios Pacajes, dijeron los indios antiguos, haber tenido su origen, unos de la una parte de la laguna de Chucuito y otros de hacia la parte de los Carangas, de donde salieron y poblaron en esta provincia en los cerros más altos que hay en ella*"[13]. Los Guarachi, caciques de Jesús de Machaca (zona de Pacajes), ponen su origen en Quillacas al sur del lago Poopó[14]. Finalmente, el cronista Juan Santa Cruz Pachacuti dice que los aimaras vinieron de Potosí.

Por estos testimonios creemos que estamos ante una migración de aimaras parlantes cuyo eje, de sur a norte, es Coquimbo-Copiapó-Potosí-Poopó-Carangas-Chucuito.

Los trabajos de Waldemar Espinoza inciden sobre este aspecto[15], señalando que la cultura previa a la invasión aimara fue la de Tiahuanaco y que dicha cultura corresponde a gente de habla puquina, la cual fue empujada hacia el norte por los invasores. Su remanente quedó en la zona de Omasuyos, los cuales, según, Lizárraga, eran puquina parlantes, y en la zona Callahuaya donde aun hoy tienen en el habla algunas palabras puquinas.

Por otra parte, el investigador peruano Amat sostiene que los destructores de Huari fueron los yaros o Llacuaces, que eran gente de habla aimara[16]. A su vez, Waldemar Espinoza en *Los fundamentos lingüísticos de la etnohistoria* nos dice que en "*Chinchasuyo quedaron grandes remanentes de población aimara, llamados también llacuaces o yaros*"[17]. Esto supone que el avance de la invasión aimara llegó hasta el norte del Perú.

Espinoza, basado en el documento de Charcas de 1604, delimita el área puquina sobre el Collao con los siguientes límites: "*sur del departamento de Cuzco, Arequipa, todo el de Moquegua y el norte de Tarapacá*". La zona coincide con el área nuclear de influencia política y militar de Tiahuanaco[18]. Este mismo autor, basado en Guamán Poma, indica que el antiguo y verdadero nombre del lago Titicaca era *Lago Poquina*, que después se llamó Chucuito y, finalmente, Titicaca.

Los asentamientos de habla puquina en el momento de la conquista son Capachica y Coata, sobre el lago Titicaca, más Copacabana y las islas donde, según Ramos Gavilán, se hablaba puquina mezclado con aimara[19]. Se hablaba este mismo idioma en Paucarcolla, Huancané, Vilque y Moho, en Puno (Perú), y en Guaycho (hoy Puerto Acosta), Ancoraimes, Carabuco, Guarina y Achacachi, todos pueblos de la provincia de Omasuyos en Bolivia. Hoy quedan palabras puquina sólo en la lengua de los callahuayas.

Curiosamente, hubo puquina parlantes en Yotala y Quila-Quila (Chuquisaca); seguramente se trata de pueblos transferidos durante la colonia[21]. En las parroquias de indios de Potosí, donde había indios mitimaes, también se pedía a los doctrineros conocimiento del puquina. Otro sector de habla puquina era el valle del Colca (Arequipa), donde doctrinó el lingüista franciscano Jerónimo Oré, autor del único vocabulario puquina que se conoce. Este sector también estuvo afectado por la invasión aimara ya que figura un Martín Cari entre los curacas de Yanque Hanansaya de los Collaguas[22].

La invasión no solo cayó sobre el área nuclear de Tiahuanaco y el lago Titicaca, sino que avanzó hacia el norte, dejando como remanente el reino yaro, el cual, a su vez, destruyó Huari[23].

Amat,quien estudia arqueológicamente el Reino Yaro, basado en el testimonio de Domingo Rimachi (1656), indica: «*La jerarquía y amplio poder político del Imperio Wari habían quedado desintegrados a fines del siglo XII d.C. por acción de una sociedad compuesta por endurecidos guerreros y pastores de las tierras altas, posiblemente agrupados en castas militares, cuyos jefes se creían descendientes del trueno y del rayo y adopaban el nombre de animales feroces, o de aves rapaces o camélidos,pretendiendo una especie de descendencia totémica: el puma, el águila, el halcón, el cóndor, la llama, la vicuña, etc. La desintegración de esta segunda unidad panandina del imperio Wari fue producida por la irrupción de los Yaro, habitantes de la puna que vivnieron de Titicaca que es donde nace el Sol*"[20]. Añade: " *Así los grandes constructores de ciudades, los protagonistas de la revolución urbana cuando se hallaban en su pleno apogeo político religioso y en su máxima expansión territorial, sucumbieron en manos de los invasores Yaro. Estos destructores del imperio Wari...tenían como divinidad suprema a Libiac, numen multivalente, pues como padre supremo representaba al rayo, al trueno, al relámpago...*"[24].

Las características religiosas de los Yaros fueron comunes a los invasores aimaras, quienes impusieron en el área altiplánica la adoración al rayo que pervivió en el incario y aun en los tiempos virreinales.

Si bien Cieza de León nos habla de los invasores venidos desde el sur, este postulado no fue considerado en todos sus alcances; la tesis más aceptada es que después del colapso de Tiahuanaco aparecieron en la región del Collao, en torno al lago Titicaca, una serie de

señoríos con ciertos rasgos culturales comunes, los cuales mantenían entre sí una actitud beligerante y de guerra. Aparentemente, eran consecuencia de la disgregación política de Tiahuanaco, y muchos investigadores consideraban a estos pueblos como los sucesores de la cultura tiahuanacota aunque presentaban características diferentes.

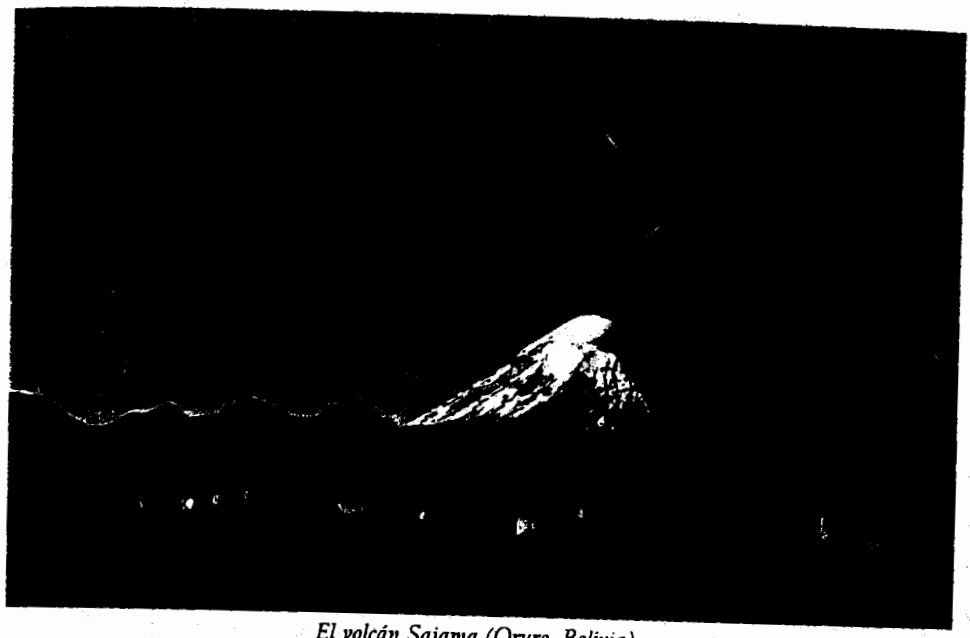
Los aimaras construyeron pucaras y chullpas. Las primeras son fortificaciones contruídas en lo alto de los cerros; las torres chullpas son cámaras funerarias cubiertas con bóveda por avance, que se encuentran en grupos formando extensas necrópolis. Estas torres pueden ser de adobe o piedra. Las más antiguas datan de una fecha promedio 900 d.C. Para las de Pacajes (Mayachullpa -Caquiaviri), Parssinnen da una fecha radiocarbónica que oscila entre 1450-1652 d.C., lo que indicaría que hay chullpas contemporáneas a la ocupación incaica[25].

Los Carangas y su entorno geográfico

Carangas era uno de los señoríos de habla aimara, el cual ocupaba la parte occidental del altiplano boliviano, al oeste del lago Poopó y el río Desaguadero. Según el investigador Gilles Riviere, los Carangas también fueron señores de una buena parte de la Cordillera Occidental y de los territorios ubicados en el desierto de Atacama. Un corte transversal de su territorio, incluyendo los enclaves de la costa y de los valles, muestra para el señorío Caranga una altimetría media de 3.800 mts. sobre el nivel del mar en el altiplano, 6.542 mts. de altura para el punto máximo con el nevado Sajama, y alturas que oscilan entre 2.600 y 2.300 mts. para los asientos del valle, como Lluta en la costa del Pacífico, y Tiquipaya en Cochabamba.

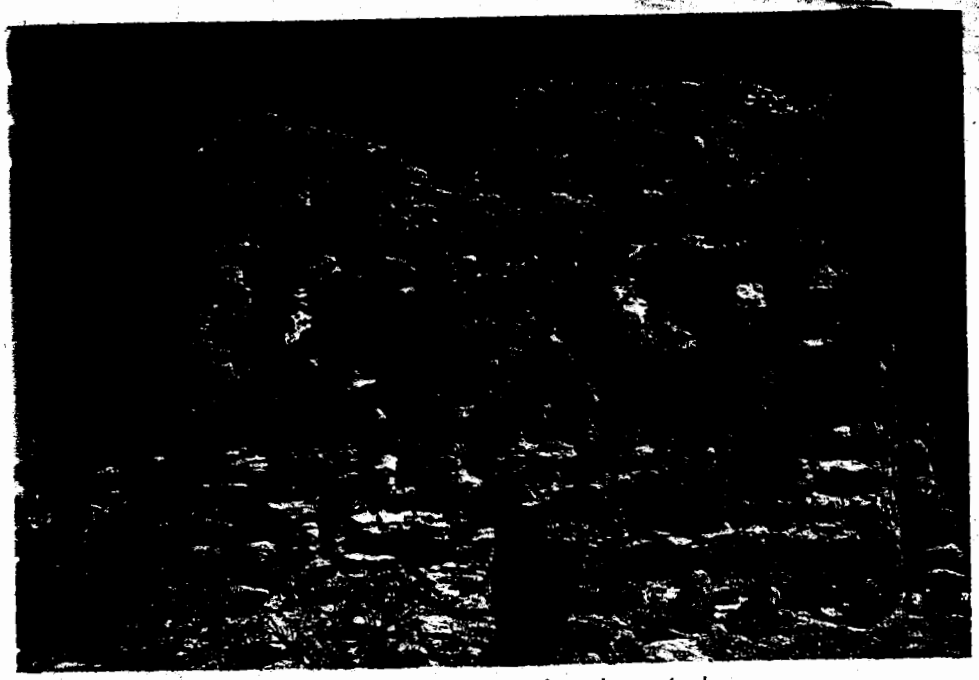
Es necesario indicar que los Carangas, como los otros pueblos de habla aimara, compartían su territorio con los Urus, pueblo preagrícola que controlaba los lagos y los ríos. Sobre la costa del Pacífico los Carangas lindaban con el territorio de los Changos o Camanchacas, pueblo relacionado con los Urus[26]. Por el este lindaban originalmente con los Charcas, por el norte con los Pacajes y por el sur con los Quillacas.

En la división Urco y Uma del territorio Colla, los Carangas ocupaban parte del Urcosuyo[27]. Su territorio, que formaba parte del Collasuyo, quedó sujeto al Imperio Incaico. Antes de la llegada de los Incas los Carangas estaban relacionados con la Confederación Charca formada por los Charcas, los Chuis, los Caracaras y los Chichas.

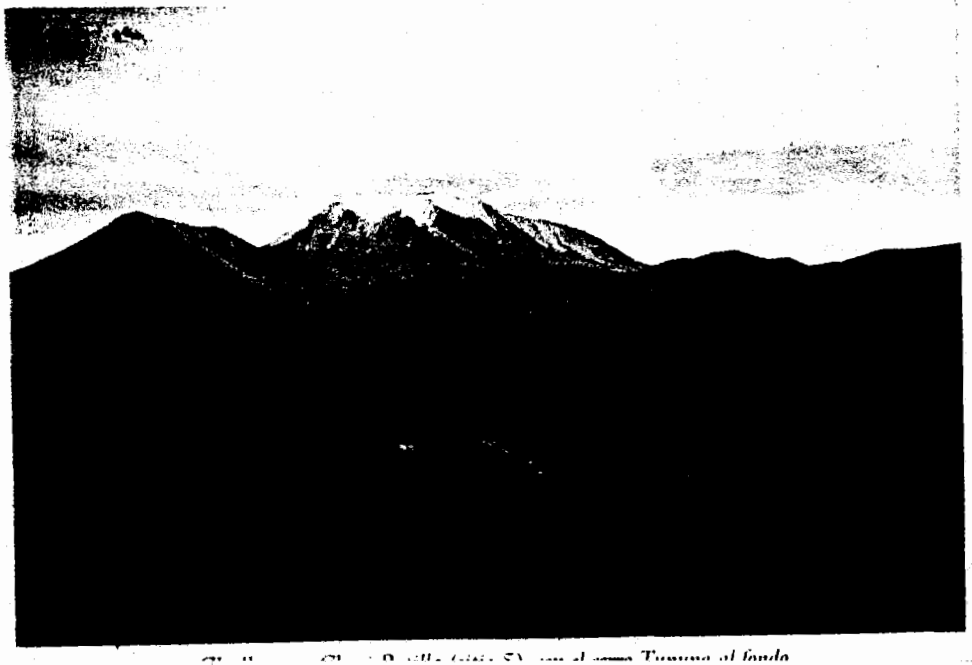


El volcán Sajama (Oruro, Bolivia).

El volcán Sabaya con chullpares al pie.



Chullpa cerca del río Lauca, decorada con círculos.



El Sajama es el punto más alto y un volcán apagado de la Cordillera Occidental. Está a 6.542 mts. de altura sobre el nivel del mar. Su falda se cubre con bosques de queñua donde suele encontrarse el puma de altura. Saliendo del bosque se pueden ver campos de yareta (hierba que alcanza hasta dos metros de altura); hay pajonales poblados por suris (avestruz de altura) y bofedales, donde pasta abundante ganado de alpacas. Entre la fauna también hay zorros y quirquinchos y, finalmente, los roedores denominados tepes. El entorno del Sajama presenta hoy un paisaje muy similar al que encontraron los Incas cuando arribaron a este lugar.

De la Cordillera Occidental dice Ahlfeld: «*No se trata de una serranía o cordillera estricto sensu, sino de un zócalo elevado en el límite entre la cuenca altiplánica y el geosinclinal chileno, cubierto por enormes masas de productos volcánicos (cenizas, tobas, lavas, rocas piroclásticas), encima de las cuales se elevan estrato-volcanes sueltos o grupos de conos volcánicos irregularmente distribuidos...Existen cráteres muy bien conservados, hasta ruinas fuertemente afectadas por la erosión. No existen volcanes en actual actividad, sin embargo, son frecuentes las fumarolas y solfataras...*»[28]. Los conos volcánicos están alineados de norte a sur como los dos Payachatas (Parinacota y el Pomarape), que son dos volcanes gemelos, uno de los cuales (el Parinacota-6.330 m.) actualmente echa fumarolas[29].

El río Lauca penetra en territorio boliviano después de recoger las aguas de los lagos Cota- Cotani y Chungara. Entra en el altiplano cruzando en medio de dos pequeños lagos: Macaya y Sacabaya. Al norte está el volcán Capurata, y al sur el Cerro Tunupa; algo más lejos y equidistantes se encuentran el Sajama y el Sabaya.

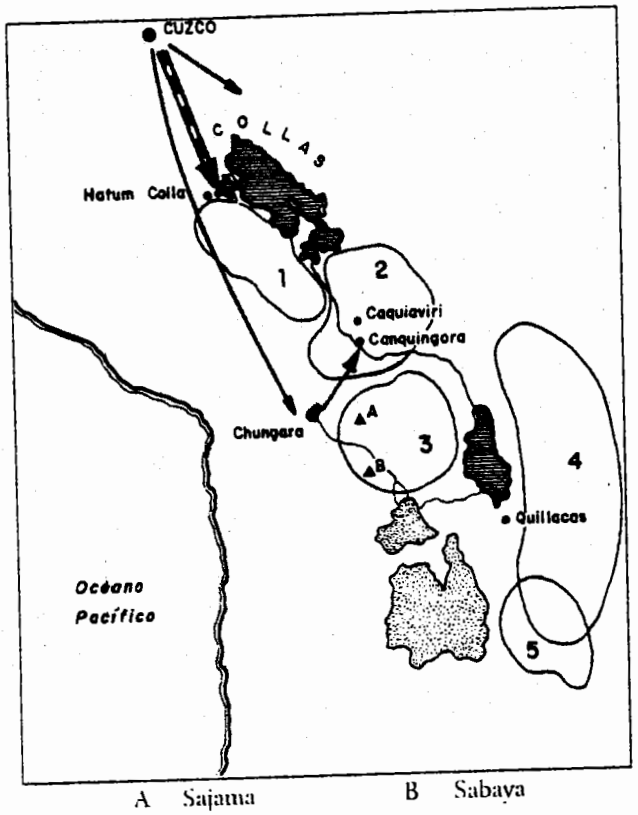
La región tiene el sector occidental protegido por la cordillera, pero si deseamos penetrar desde el este nos encontramos con varias pucaras en la región del Sajama, como la de Huaylilla. Antes de llegar a la región hay que pasar por Curahuara de Carangas, donde se encuentra la pucara Monterani, al parecer, se trata de una intensa red defensiva del señorío de los Carangas[30].

La invasión incaica y la estructura colonial

La ocupación del altiplano por los señoríos aimara-parlantes puede situarse entre 1200 d.C. y 1400 d.C., antes de la invasión incaica que comienza, según Cieza, durante el reinado de Viracocha, octavo Inca, cuando este Inca interviene en la lucha entre Collas y Lupacas.

El Mallcu de los primeros tenía su asiento en Hatun Colla, en tanto que Cari, señor de los Lupacas, tenía su capital en Chucuito[31].

Los Incas penetran en forma definitiva en el territorio aimara con Pachacuti, noveno Inca, consolidándose la conquista del Collao durante el reinado de Tupac Inca Yupanqui, décimo Inca. Este Inca anexó al imperio todo Tarapacá y Atacama, estableciendo la frontera sur en el río Maule[32].



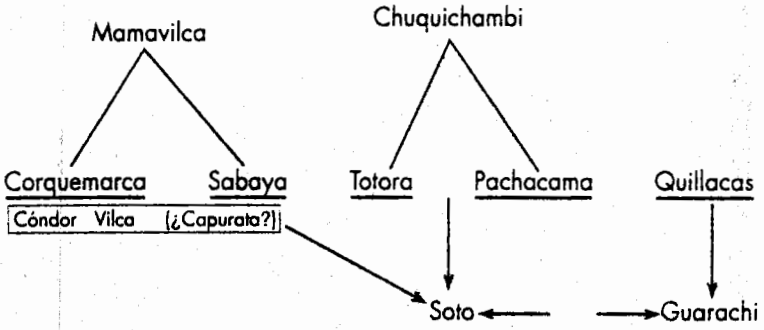
Conquistas del Inca Pachacutec y de Tupac Inca Yupanqui

Cobo nos dice que ante el avance de los ejércitos de Pachacutec, los Collas y Pacajes para su defensa se acogieron a algunas pucaras como la de Juli y la de Caquingora[33]. Al parecer, estando allí parapetados, Tupac Inca Yupanqui los sorprendió, pues Cobo nos indica que este Inca «*se encaminó al Collao por detrás de las sierras de Vilcanota, y vino a salir a Chungará, tomando por las espaldas al ejército de los Collas*». De atenernos a esta cita, el Inca Tupac Yupanqui penetró en el Collao, desde Chile, por la zona del Sajama y el río Lauca, que lindan con el lago Chungará.

La estrecha relación existente entre los caciques de la zona y los descendientes de los Incas durante la colonia nos hace presumir la existencia de un pacto antiguo entre sus familias y los cuzqueños, a fin de ayudar a la conquista de los Pacajes por los Incas, permitiéndoles el paso por territorio Caranga.

Antes de la invasión incaica los pueblos aimaras estaban gobernados por sus Mallcus, sistema que mantuvieron los Incas y que perduró durante la dominación hispana. Riviere nos dice que los dos grandes jefes de los Carangas al momento de la conquista española eran Mamavillca, que gobernaba sobre Corquemarca y Sabaya, y el Mallcu Choquechambi, que mandaba en Totora y Pachacama. Este último muere en 1540 y le sucede Layme[34]. En segundo nivel estaban Villca Callisaya y Baltasar Cóndor Villca.

Por el *Memorial de Charcas* sabemos que en 1584 el cacique de los Carangas era don Juan Soto, quien, juntamente con Juan Colque Guarachi, cacique de Quillacas, pretendía el control de todos los indí-



Caciques de Carangas
Esquema compuesto en base a Gilles Riviere y al Memorial de Charcas
— Subrayadas las localidades.

genas que acudían a la mita de Potosí. Soto era nieto de Choquichambi y ocupaba el primer lugar en el cacicazgo, en tanto que Colque Guarachi era «segunda persona» de los Carangas Urinsayas[36]. Todo esto indica que se trata de Mallcus aimaras importantes.

Los seis pueblos más importantes de Carangas, producto de la reducción toledana, son: Corquemarca, Andamarca, Orinoca, Chuquicota, Sabaya y Totora, que reúnen 147 poblados prehispánicos, lo que da idea de la dispersión en que vivían los indígenas antes de la conquista. A estos pueblos hay que añadir Huachacalla, Chuquicota y Huayllamarca, al sur; Curahuara de Carangas, Pachama, Challacollo y Choquechambi, al norte; más el pueblo de Chipaya, próximo a Sabaya, que estaba poblado por Urus.

Los agustinos doctrinaron este territorio en el siglo XVI, el cual comprendía la provincia de Paria; tenían en Challacollo un gran centro con abundante población de urus. Quedan importantes iglesias en Andamarca (año de 1727), en la parroquia anexa de Copacabana de Andamarca; en Sabaya, que tiene pintura mural hecha por las comunidades indígenas hacia 1880; en Corque, que fue cabeza del distrito; y en Curahuara de Carangas. Esta última iglesia fue modelo de otras, como las de Tomarapi y Lagunas. La Iglesia de Curahuara, cuyas pinturas están fechadas el año de 1608, fue costeada por los caciques. Una leyenda al pie de la cruz y frente al retrato de dos indígenas, dice: SE HISO ESTA YGLESIA/AÑO DE 1608, SIENDO/CVRA DON JVAN OR-TIS VITASOL. GOVER/NADOR BALTASAR CACHAGAS SEGVN .../ ...LARAMA. Se trata del Cacique Cachagas como principal y como segunda persona de la Comunidad de Curahuara de Carangas, el cacique Larama.

El entorno mítico y el antropomorfismo del paisaje

Tres son los mitos dominantes en la región de Carangas: a) el mito del Tata Sabaya, relacionado con Martín Capurata, con el cerro Pumiri y con las destrucción del primer pueblo de Sabaya. Esta leyenda mezcla partes prehispánicas con otras propias de la cristianización; b) el mito de Tunupa, que relaciona el lago Titicaca con el Poopó; c) el mito de la lucha entre Sabaya y Sajama, los dos Apus de la Cordillera Occidental.

El primer mito relata cómo el volcán Sabaya engendra un hijo en una pastora de nombre Asunta (unión de un «Apu» precolombino con

la Virgen María) a raíz de lo cual nace Martín Capurata cuya figura es la de un jinete montado en caballo blanco (identificado con Santiago o San Martín), el cual, por desaveniencias con el cura, provoca la destrucción del pueblo de Sabaya[37].

El segundo mito se refiere a Tunupa, que es el dios más importante de la mitología del Collasuyo antes de los Incas. Con el tiempo, este dios queda supeditado a Viracocha, dios creador andino de imagen cuádruple, cuyas partes complementarias, presentadas por los cronistas como *servidores*, son Tocapu -Viracocha, este último Imaymana, y Tunupa representa el poder negativo, es el anti-Viracocha. Según la tradición, Tunupa muere por orden de Viracocha y su cuerpo es arrojado al lago Titicaca, la barca que lo conduce abre el río Desaguadero hasta el lago Poopó. Sobre el Salar de Uyuni existe un volcán que lleva por nombre «*Tunupa*» lo que evidencia la presencia de Tunupa en la zona de Carangas. Este mito tiene variantes recogidas por Wachtel, Molina y Juanez[38].

Originalmente, Tunupa es un dios relacionado con el fuego y los volcanes, aunque él es quien abre la cuenca acuática, que es el *Taypi* o *centro* de la concepción espacial de los aimaras. Los españoles lo consideraron un apóstol (San Bartolomé o Santo Tomás), el cual predicó el Evangelio en los Andes. Según los cronistas es un dios masculino, pero la tradición oral conservada entre los Carangas nos dice que se trata de una diosa de carácter netamente femenino. Por otra parte, este Tunupa deja de ser el apóstol bondadoso para desdoblarse, de acuerdo a una leyenda, en dos seres opuestos: San Miguel y el demonio[39].

El tercer mito muestra cómo los volcanes Sajama y Sabaya se disputan los favores de Tunupa en su forma femenina. Wachtel nos recuerda que este mismo Tunupa, en su forma masculina, recibe en el lago Titicaca los favores de dos sirenas[40].

En el mito que enfatiza la lucha entre los volcanes: Sajama y Sabaya, concebidos antropomórficamente, ambos resultan heridos, por lo que de las entrañas del Sajama emergen manantiales de agua[41]. Este mito tiene una variante según la cual Sajama lucha, no ya con el Sabaya, sino con el Huayna Potosí (Cordillera Oriental) por el amor de Tunupa. Con una honda, este Apu descabeza al Huayna Potosí cuyo cuerpo mutilado es el cerro Mururata. En la lucha participan los animales que hoy podemos ver en la región, como suris y guanacos.

En la lucha entre Sajama y el Huayna Potosí, con el Illimani como mediador y el Sabaya como aliado, se excluye a Tunupa. Es una versión

popular en la zona de La Paz que muestra los cambios a que los mitos están sujetos de acuerdo a la migración y contactos de sus relatores.

De los cerros heridos manan riachuelos de agua; un niño que la Tunupa pare en el camino toma el aspecto de un cerro y la leche de su pecho se convierte en el Salar de Uyuni. Estamos ante un proceso por el cual la naturaleza se explica a través de similitudes con los seres humanos.

El Sajama hasta hace pocos años recibía sacrificios de sangre como lo testifica Monast, a quien un indígena de Carangas le dijo dirigiéndose a sus coterráneos: «*Dan de comer al monte Sajama...la sangre es vida*»[42]. Monast aclara que el Sajama está considerado como un devorador de hombres.

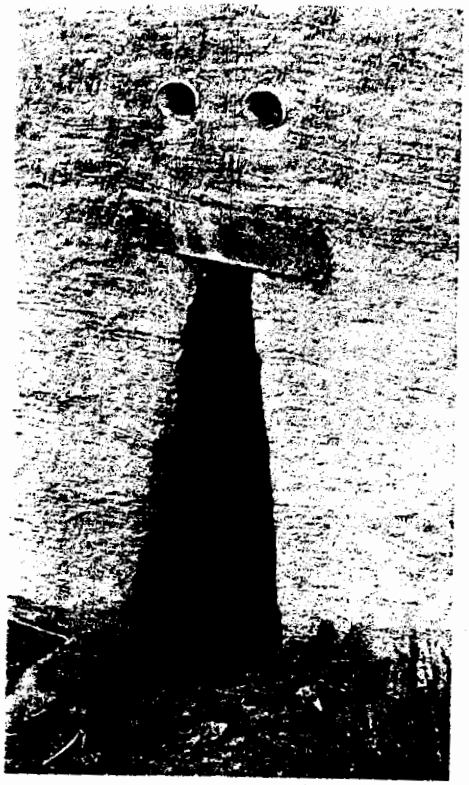
ESTRUCTURA Y FUNCIÓN DE LAS TORRES CHULLPAS

Con referencia a los chullpares hay un mapa publicado por Ryden, en 1947[43], que muestra las chullpas del área Lupaca, Pacaje y Caranga con 18 conjuntos de chullpas de adobe y 15 conjuntos de piedra, estas últimas todas en torno al lago Titicaca. Un segundo mapa publicado por Ponce Sanjinés, en 1972, consigna 14 sitios para el área Caranga[44].

Ryden clasifica varias chullpas dividiéndolas en dos tipos principales *casas-tumbas* sobre la superficie del suelo, y *casas-tumba*, bajo la superficie. En el primer tipo, que es el que interesa, las hay: 1) rectangulares de piedra con múltiples enterramientos; 2) rectangulares de piedra con un solo enterramiento; 3) rectangulares de piedra formadas por bloques; 4) redondas con dos cámaras, una sobre otra; y 5) rectangulares de adobe con cámara circular cubierta con bóveda[45]. Luego Ryden describe los enterramientos en cuevas; sin embargo, este autor no hace una clasificación cronológica, para lo que deberemos referirnos al trabajo de Hyslop (1977).

Hyslop estudia los chullpares sobre el lago Titicaca, en el área Lupaca[46]. En este trabajo se consideran dos fases: temprana y tardía, mas una de transición. A la primera la denomina *altiplano fase* y va desde el año de 1100 d.C. al 1450 d.C. A la segunda etapa denomina *Chucuito-Inca fase* que va de 1450 a 1550 d.C.

La tipología de las chullpas se desarrolla desde la chullpa de planta circular en forma de *iglu*, que es la más antigua, hasta conos que en el período de transición tienen, siempre en base a la planta

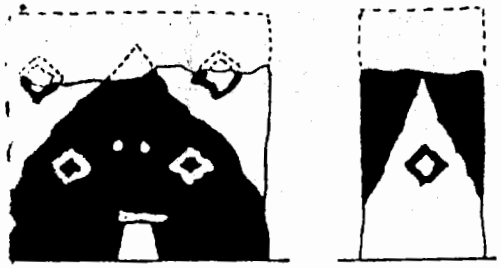


1. Keros empotrados en una chullpa del sitio 3.

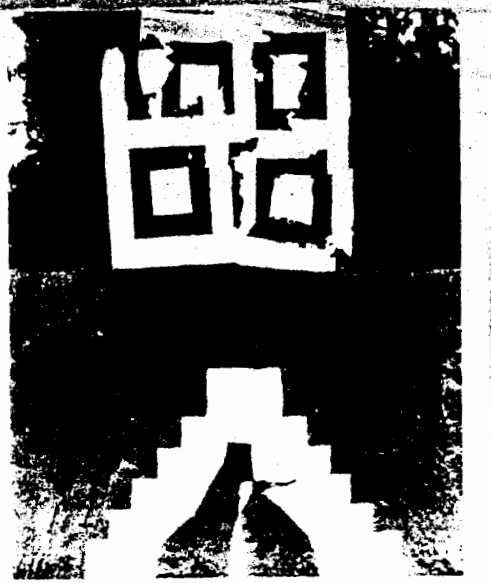
3. Macaya. Chullpa de piedra.

2. Detalle

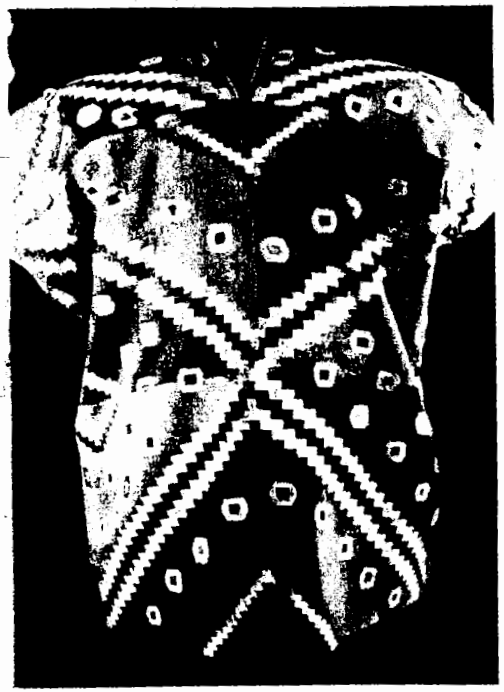
4. Interior de la chullpa de piedra de Macaya.



5. Esquema de una chullpa en Janko-Vinto (sitio 3).



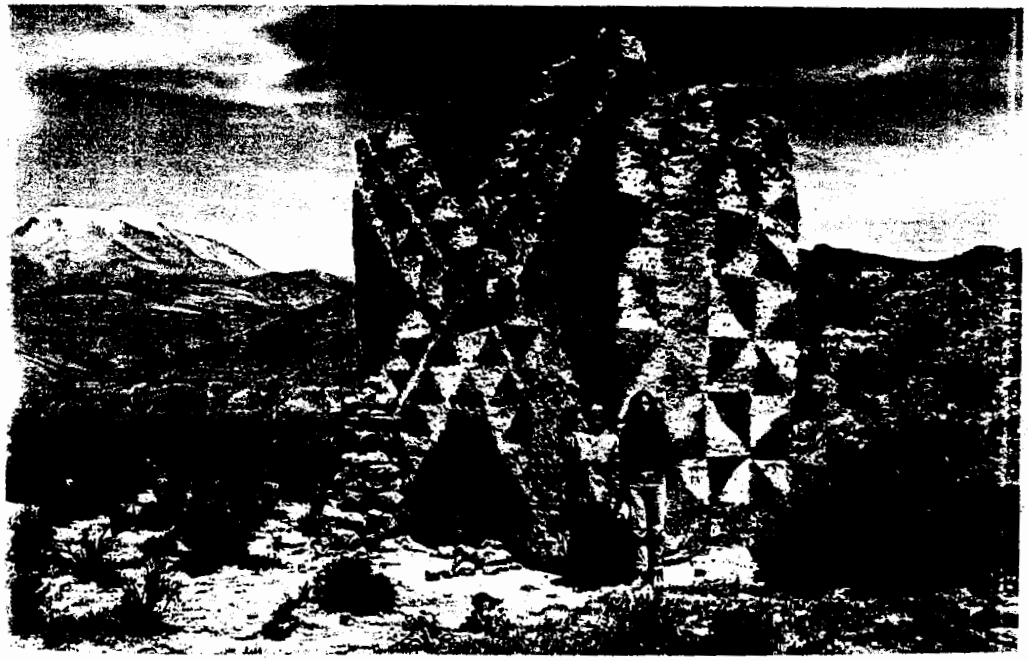
6. Unca perteneciente al Textile Museum de Washington, publicado por A. Pollard Rowe (1977). Ver la similitud compositiva con la chullpa en Janko-Vinto.



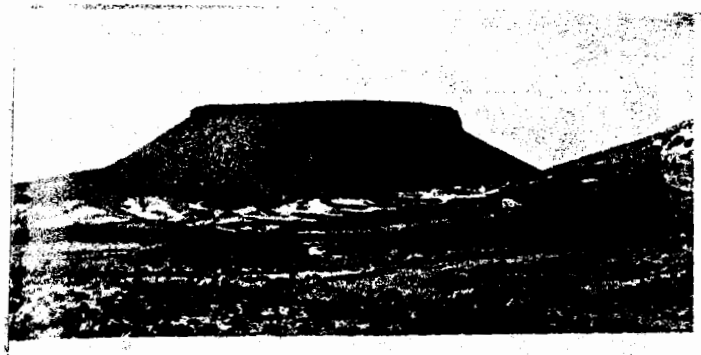
7. Túnica del Museo de San Miguel de Azapa (Arica, Chile).

8. Chullpa del cerro Huaraca (Caquiaviri, La Paz) según Parssinen.

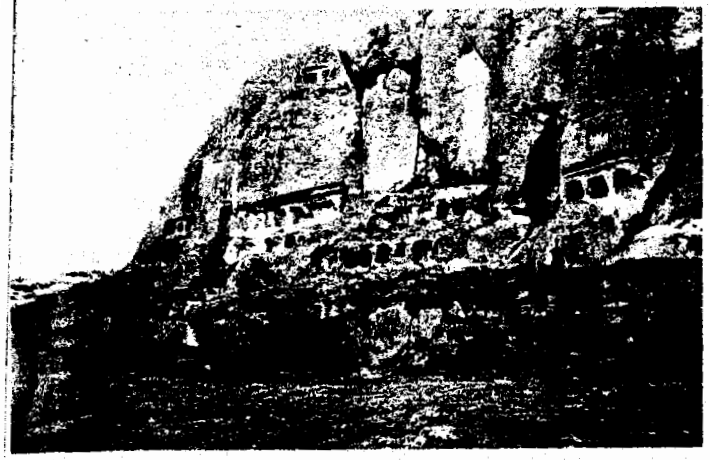
9. Gorro encontrado en Iscara (Departamento de Oruro, Bolivia) según Stig Ryden. Su decoración es similar a la de las paredes laterales de la chullpa aspada.



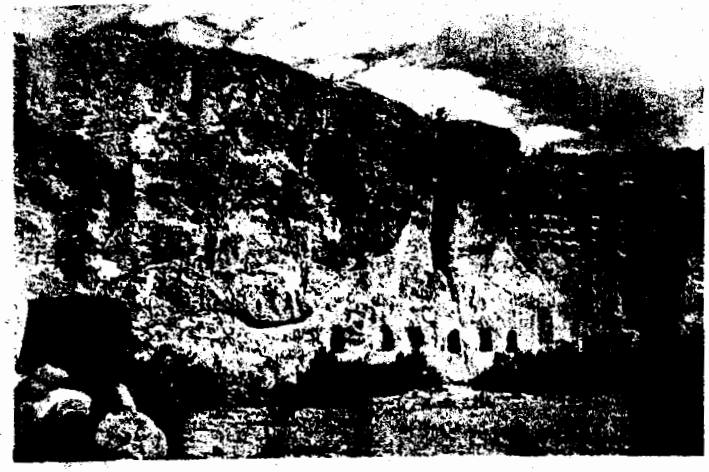
10. Abatimiento de la chullpa decorada con una cruz aspada (sitio 4).



10a. La "Pucara de Monterani".



11. Otuzco, muestra de arquitectura rupestre (necrópolis) al norte del Perú, sitio próximo a Cajamarca.



12. La pucara de Changa Moco, situada cerca del nevado Sajama.

circular, un perfil fálico. En la última etapa, hay chullpas tanto de planta circular como rectangular y aparecen las chullpas de adobe. No hay que perder de vista que esta clasificación está circunscrita al área Lupaca, pero es útil como referencia pues algunas chullpas cuadrangulares de piedra de Carangas son similares a *Chucuito-Inca phase* y son comparables a las de Tanka-tanka, Cutimbo y Calacota[47].

Hyslop enfatiza en el hecho de que las chullpas reemplazan las estructuras públicas y religiosas de Tiahuanaco[48], insiste también en que es una estructura funeraria altiplánica anterior a los Incas, aunque éstos, en algún momento y bajo determinadas circunstancias, probablemente las usaran. Indica también que es una estructura de gentes de habla aimara, que reemplazan a los Puquinas que son los responsables de la cultura Tiahuanaco[49]. En cuanto a la funcionalidad de las chullpas, Hyslop niega el que hayan servido como recintos de almacenaje, como algunos autores lo propusieron, y nos dice que, además de su función ritual y funeraria, sirvieron como mojones para la delimitación territorial[50]. Afirma que no se trata de sepulturas de gente común, las cuales se hacían en el suelo, sino de tumbas destinadas a las elites, finalmente, las considera lugares de culto basados en los sacrificios anexos a las chullpas, según testimonio de Cieza de León.

Resumiendo:

a) Las chullpas son estructuras post-tiahuanacotas pertenecientes a la cultura aimara datables a partir de 1100 d.C., según Hyslop, y 900 d.C. según Parsinnen.
b) Se construyeron como enterramientos de la aristocracia y altos jefes.
c) Según Hyslop sirvieron como mojones de delimitación territorial. Los dibujos de Guamán Poma de Ayala son representativos de este aspecto.
d) Hyslop cree que eran lugares de culto, situados cerca de poblados, que sustituyeron a las estructuras religiosas de Tiahuanaco.
e) Muchas de estas chullpas siguieron utilizándose durante la colonia.

Los chullpares y el uso de la pintura externa en ellos

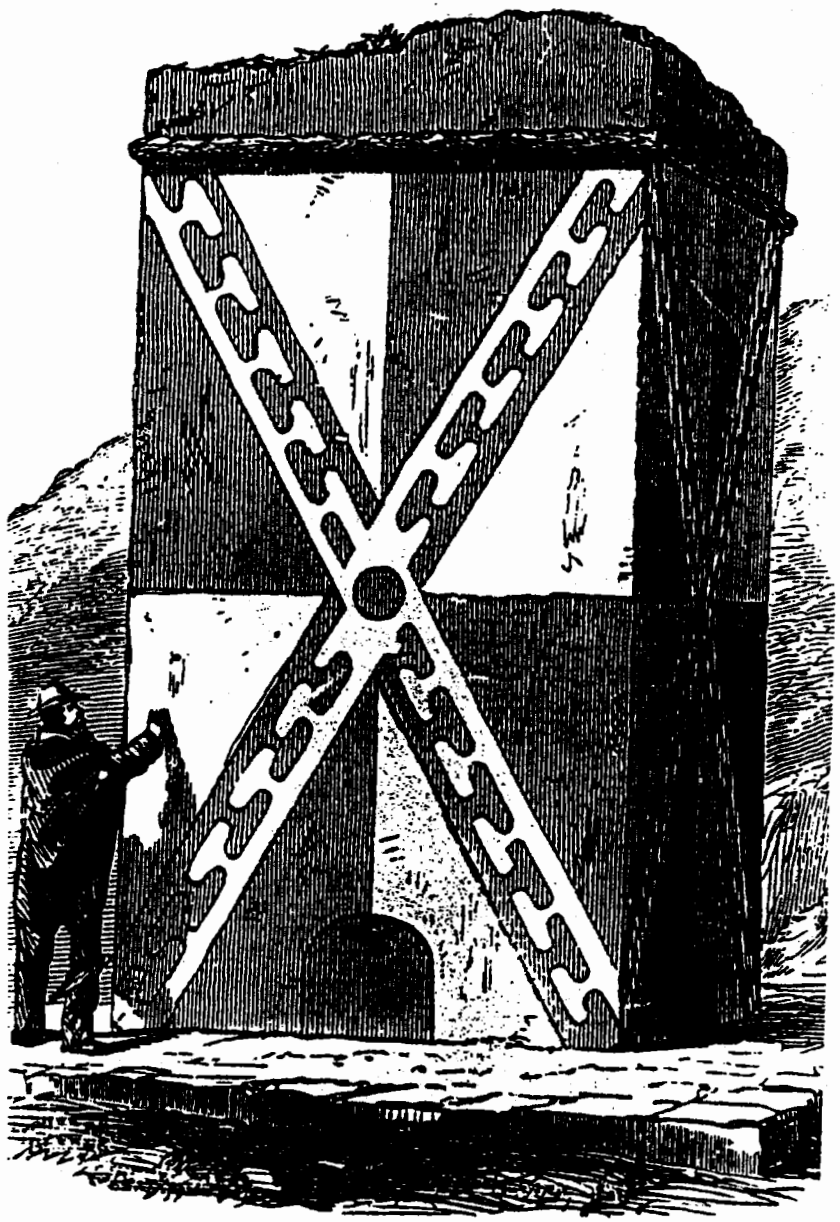
De acuerdo a informes proporcionados por los cronistas sabemos que los antiguos aimaras enterraban a sus difuntos «gentiles» en torres chullpas. Cieza de León decía al respecto: «*...La cosa más notable... que hay en este Collao, a mi ver, es las sepulturas de los muertos...*"..Y añade: "*verdaderamente se admiraba en pensar cómo los vivos se daban poco por tener casas grandes y galanas, y con cuanto cuidado adornaban las sepulturas donde debían enterrar: como si toda su felicidad no consistiera en otra cosa; y así, por las vegas y llanos cerca de los pueblos estaban las sepulturas destos indios, hechas como pequeñas torres de cuatro esquinas, una de piedra sola y otras de piedra y tierra, algunas anchas y otras angostas; en fin, como tenían la posibilidad*"[51].

Alonso Ramos Gavilán, cronista de Copacabana, escribió lo siguiente: «*Los indios collas, enterraban a sus difuntos fuera del pueblo, en los campos usando de unas sepulturas en forma de torrecillas, donde juntamente con el difunto encerraban alguna comida y bebida y el vestuario que tenía. Procuraban en general todos, conservar los cuerpos de sus difuntos y para poder hacer esto, labraban unas bóvedas o sepulturas en forma de unas casillas, donde después de haber quitado al difunto intestinos, le echaban dentro un gran golpe de quinua o cañagua y con otras unciones le embalsamaban para que así se conserven los cuerpos...*»[52].

Pedro Mercado de Peñaloza (1583) en sus *Relaciones Geográficas de Indias* se refiere a las chullpas de los Pacajes en el párrafo siguiente: «*Y las sepulturas eran fuera del pueblo, cuadradas y altas, a manera de bóveda, y el suelo empedrado, y por arriba cubiertas con unas losas, y por de fuera pintadas con algunos colores. Y al difunto le enterraban con los mejores vestidos y ofrecían mucha comida y agua*»[53].

Comenta d'Orbigny en relación a los chullpares de Totora: «*Abrí varias tumbas cuya entrada miraba siempre al oriente y en todas encontré tres o cuatro cadáveres... Noté muchos vestidos, restos de vasos de terracota y utensilios de cocina. Cuando esas tumbas están intactas, los cuerpos parecen colocados alrededor, los hombres con su indumentaria y las mujeres con sus adornos..*»[54].

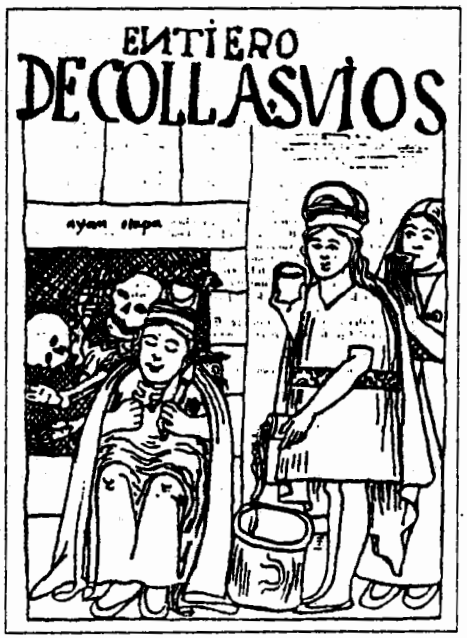
George Squier (1863 - 1865) nos dice: «*Estas chullpas constan... de una cámara o excavación de tierra, de más o menos de 1.20 metros de profundidad y 90 centímetros de diámetro, cerrada con un muro de piedras toscas. Un rústico arco de piedras convergentes y superpuestas, rellenadas o unidas entre sí con arcilla, se elevaba sobre esta cámara con una abertura*



Chullpa pintada según Squier

apenas lo suficientemente grande para dejar pasar el cuerpo de un hombre... Sobre este cono hueco se elevaba una masa sólida de arcilla y piedras, que en la chullpa particular que ahora estoy describiendo como representativa del conjunto, tenía 4,8 metros de altura, planta rectangular, de 2,3 metros en el frente y 1,8 metros en los lados. La superficie había sido revestida de arcilla y sobre ésta había una capa de arcilla o estuco más fino... A una altura de 4,2 metros había una cornisa o saliente de 10 cms. y de unos 15 cms. de espesor... Toda la estructura descansaba en una plataforma cuadrada o más bien rectangular, de piedras toscamente labradas.»[55]. Y añade: «*La superficie estucada de la chullpa había sido pintada de blanco y rojo, como lo muestra el grabado, cuyas partes sombreadas representan el rojo y las claras el blanco original. La abertura estaba hacia el este...pero todas las demás caras de la chullpa tenían una abertura pintada...*"[56].

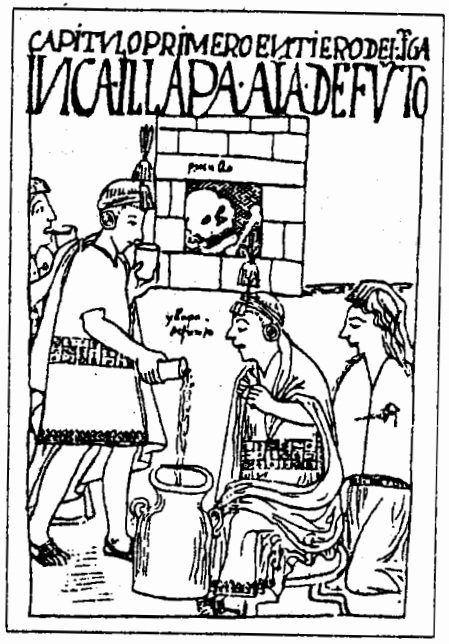
Las torres funerarias en la cabecera del río Lauca, así como algunas de la zona de Pacajes, no están propiamente pintadas, ya que están formadas por adobes coloreados. Así lo explica Martti Pärssinen en su artículo «*Torres funerarias decoradas en Caquiaviri*», dice: «*En el área de cerro Huaraca existen todavía tres chullpas, las cuales están decoradas por composición de adobes coloreados. De lejos, ...éstas parecen pintadas, pero no lo están. Por eso, es probable que muchas sepulturas pintadas de Mercado de Peñaloza, en realidad, fueron sepulturas decoradas*»[57].



Las Chullpas de los Collas según Guamán Poma de Ayala.

Otro dato de interés que nos da a conocer Martti Pärssinen es el que se refiere a la pintura mural formada por líneas y puntos rojos en el interior de los paramentos. «*La existencia de chullpas pintadas exteriormente es bien conocida. ...Sin embargo, las torres funerarias de cerro Huaraca son las únicas conocidas, hasta donde tengo noticia, que tienen pinturas interiores en sus cámaras*»[58].

LOS KEROS CEREMONIALES Y LAS CHULLPAS



Los Incas libando en keros delante de una chullpa

Guamán Poma de Ayala, cuando se refiere a las chullpas del Cuntisuyo, nos dice: «*Y luego para seputalle edefican unas bóbedas como horno de piedra y los blanquean e pintan de colores y llaman ayacllaptan (pueblo de los muertos), amayan marcapa (aymara: del muerto su pueblo)*»[59].

Al escribir sobre los Collasuyos, que es a donde pertenecen los Carangas, Guamán dice que al difunto «*le dejan estar metido en su bóveda «pucullo» y le llaman el pueblo de los defuntos amayan marcapa...*». Hay similitud, tanto en el texto como en los dibujos, entre las torres funerarias de Collasuyos y Condesuyos pues en ambos casos representa una chullpa de piedra. Es posible que el autor nos esté mostrando las chullpas de la época de la dominación incaica, todas de piedra, de las cuales hemos visto varias en Carangas, como las de Jiriaque, Turco y Macaya.

Los Collasuyos beben ritualmente ante la tumba con keros. También se liba con keros en el entierro del Inca, cuya torre funeraria está igualmente representada de piedra. Guamán dice : «*Y, acavado el mes, enterravan y lo llevan a la bóbeda que llaman pucullo*».

Hemos constatado la existencia de vasos keros incrustados en la pared de las chullpas del río Lauca. Creemos que estos vasos de madera colocados sobre el ingreso y que hoy sólo muestran la base, como si la parte superior hubiera sido expresamente destruida, son vasos libatorios propios de la ceremonia funeraria que una vez utilizados se dejan allí. Su número (dos o cuatro) puede indicar la posición que en la sociedad ocupaba el difunto, al cual lo acompañaban con las mujeres y criados que eran sacrificados[60]. La madera utilizada en la zona de Carangas es la queñua, madera dura que se da en abundancia en la zona del Sajama (**Figs. 1 y 2**).

Ramos Gavilán en su obra, impresa en Lima el año de 1621, dice sobre el mismo tema: «*solían muchas veces usar de otra ceremonia que era ahogarlos, después de haberles dado muy bien de comer y beber, llenandoles la boca con coca molida, deteniéndoles el resuello. Enterrábanlos con ciertos visajes y ceremonias y otras veces los degollaban y con su sangre se teñían el rostro y los vasos en que antes del sacrificio habían dado de beber a los niños, los enterraban con ellos y esta es la causa de que en algunas sepulturas antiguas se suelen hallar muchos de estos vasos, que ellos llaman queros a los que son de madera y a los de plata aquillas*»[61].

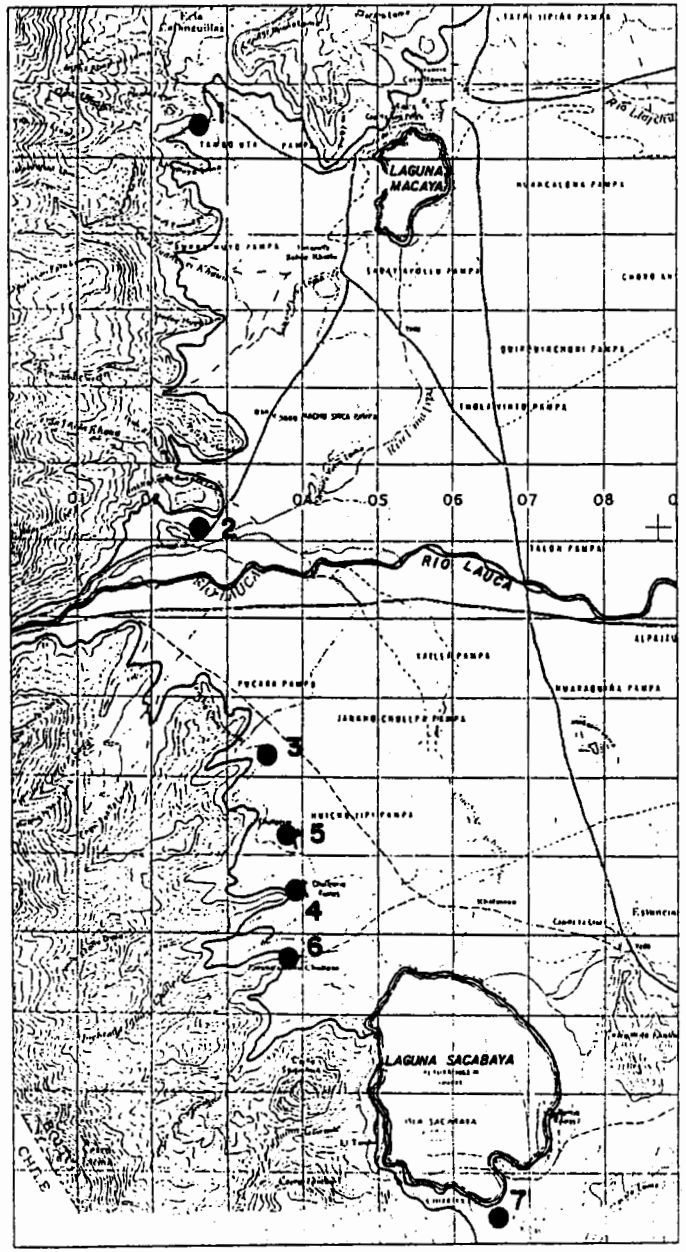
Respecto al sacrificio de infantes en la zona de Carangas hay el relato de Eduardo Lima (año 1920), que dice: «*En la indiada de Carangas..., con la más espasmosa tranquilidad muchos indígenas ahogan a sus párvulos introduciendoles cierta cantidad de alcohol a la boca, cubriendo con la mano a ésta y a las narices. Reteniendolos en esta postura hasta que hayan espirado por asfixia*»[62].

Ponce Sanjinés nos da una cronología de los gentilares en base a los keros encontrados. Explica: «*fueron datadas un par de muestras extraídas de una torre tumba de Salla y otra de Kanasa*»; para esta última, el fechado es «*1550 d.C. +- 150 ... vale decir que resultaría casi contemporanea con la conquista española, efectuada en el altiplano el año 1540 d.C. Esto, considerando como oficial la vida media del radiocarbono como 5568 +- 30 años. Pero si se le asigna 3730 +- 40, que parèce más admisible... resulta 1528 d.C., muy ligeramente anterior a la intrusión hispánica... De ahí se deduciría que correspondería casi al momento del dominio inka sobre los señoríos regionales altiplánicos*"[63].

Las necrópolis del río Lauca en territorio de los Carangas

En medio del territorio de los Carangas, entre los sectores regidos por Sajama y Sabaya, a ambas márgenes del río Lauca hemos ubicado siete conjuntos de chullpas con decoración exterior de diferentes colores, hecho excepcional si consideramos la gran cantidad de chullpares, extendidos por todo el altiplano, carentes de color. Esta zona fue conquistada por los incas durante el reinado de Tupac Inca Yupanqui, y desde allí los Incas dirigieron su ofensiva sobre los otros pueblos aimaras.

El río Lauca, que nace en los lagos Chungara y Cota-Cotani en la provincia de Tarapacá (hoy en Chile), penetra en Bolivia cerca del hito fronterizo de Macaya, a una altura de 3.860 m sobre el nivel del



Ubicación de los chullpares decorados entre las lagunas Macaya y Sabaya.

mar, donde hay un importante conjunto de chullpas que se caracterizan por estar decoradas con figuras geométricas de diversos colores, y junto a ellas hay varios tipos de cerámica[63a]. El río penetra por una quebrada entre las formaciones cordilleranas que sobrepasan los 4.500 mts. A ambos lados del río están las lagunas, Macaya y Sacabaya, dispuestas simétricamente con respecto al Lauca como dos grandes ojos en un contexto antropomorfo que nos recuerda la hipótesis de Bastien en su *Ayllu Shrines and anatomy of the Mountain's Body*[64].

El primer conjunto de chullpas (sitio 1), a las que nos referiremos con el nombre de «Chullpas de Macaya», se encuentra sobre la ladera de la montaña, con vista al este, hacia la laguna Macaya. El conjunto está formado por cuatro chullpas. Antes del río Lauca tenemos Jiska Molle Pucara (sitio 2) con cinco tumbas y sólo una con decoración. Pasando el río Lauca encontramos un tercer conjunto (sitio 3), lugar que hemos denominado «Jankho Vinto», con dos chullpas pintadas. Al frente, en Pucara Pampa, hay una chullpa más sin ninguna clase de pintura. El sitio 4, denominado «Wila Kollu», tiene 10 chullpas decoradas. Muy próximo a él está el Churi-Patilla (sitio 5), con 30 chullpas, la mayor parte de ellas decoradas. Finalmente, en Jallu-Chullpa (sitio 6), hay una torre funeraria muy similar a la de Macaya (sitio 1). Al sud-este de la laguna Sacabaya (sitio 7) se consignan dos chullperíos más, cuyas torres, con una sola excepción, no tienen decoración alguna.

El recuento de los chullpares decorados ha permitido ubicar 54 tumbas:

Lugar			Chullpas	
Sitio 1.	Macaya	4	2 con diseño	1 de piedra
Sitio 2.	Jiskha-Molle	5	1 con diseño	
Sitio 3.	Jankho Vinto	2	2 con diseño	
Sitio 4.	Wila-Kollu	10	7 con diseño	
Sitio 5.	Churi-Patilla	30	18 con diseño	
Sitio 6.	Jallu-Chullpas	8	5 con diseño	
Sitio 7.	Chiar-Kollu	1	1 con diseño	

Aparentemente hay 60 chullpas, de las cuales 36 tienen diseño. Decimos «aparentemente» pues existen vestigios de un número mayor de chullpas que deberán ser detectadas mediante excavaciones arqueológicas. Las chullpas situadas a ambos lados del río Lauca, varias de ellas polícromas[64a], forman uno de los conjuntos artísticos más espectaculares de los aimaras.

Otros sitios con chullpas en la misma región pero carentes de diseño son: Jhanko Chullpa pampa - Mokosiri Loma - Burro Huyo Pampa.

Sitio 1. El conjunto de Macaya. El conjunto de Macaya está formado por cuatro chullpas, tres de adobe y una de piedra tallada, más dos estructuras que los lugareños denominan Achachi-chullpa y Awicha-chullpa, que significan tumba del abuelo y de la abuela, respectivamente. Se hallan colocadas en la planicie delante del chullpar.

La chullpa con estructura de piedra corresponde al período de la dominación incaica en la zona. Es de planta rectangular de 8 mts. de longitud por 4.40 de profundidad y está formada por sillares bien pulidos de tipo imperial; la parte superior está derruida. La cámara mortuoria se encuentra íntegra y está formada por muros convergentes de sillar. Se ingresa al recinto por una estrecha abertura con jambas inclinadas. **(Figs. 3** y **4)** Sobre el vano de ingreso hay cuatro orificios circulares.

Queda la interrogante de si en el caso de la chullpa de piedra de Macaya se trata del enterramiento de algún Inca o de un jefe local incanizado; presumimos lo primero dada la diferencia de esta única chullpa con las otras tres adyacentes, todas ellas construidas con adobe y que parecen corresponder a la aristocracia local.

La primera chullpa de adobe, situada al sur de la chullpa pétrea, está decorada con círculos. Las otras dos chullpas, una pintada de rojo y la otra de color natural, se encuentran al norte. Las cuatro chullpas tienen el vano de ingreso orientado al este y se levantan alineadas sobre la ladera. La chullpa decorada con círculos tiene 5.10 mts. de frente por 2.12 de fondo; estos círculos son dobles, de color rojo y blanco, a manera de ojos. Sobre el vano, encontramos cuatro orificios que sirvieron para introducir en ellos keros de madera.

En Macaya se encontraron algunos trozos de cerámica decorados con llamitas pertenecientes a cerámica de tipo inca-regional y platos estilo inca-imperial con asa en forma de ave.

Al analizar este conjunto, cabe señalar la similitud entre las palabras Macaya y Maraya, esta última antiguo nombre de los Chipayas[65]. Quizá haya que relacionar este lugar con la cultura Chipaya ya que estamos en la cabecera del río Lauca y este río era dios de los Chipayas.

Como no podemos suponer que los chullpares pertenezcan a los Chipayas, por no haber este tipo de edificaciones en su territorio, tenemos que pensar en un asentamiento compartido por los jefes Carangas locales, que eran controlados por los Incas, y la población Uru-chipaya[66]. Macaya es el paso de los Carangas a sus asentamientos en Azapa y el valle de Lluta[67].

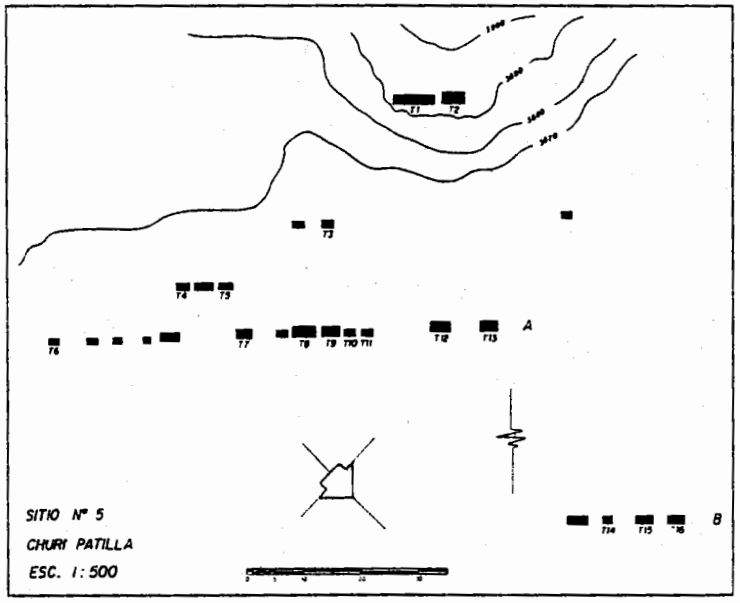
Sitio 2. Jiskha-Molle-Pucara. Se encuentra ubicado a la vera del camino, entre el río Lauca y la loma Jiskha-Molle-Pucara. El conjunto está constituido por cinco chullpas. Los vanos de entrada están ubicados hacia el este y el dintel tienes dos tipos de materiales; unos están realizados con una gran pieza de laja y otros constituidos en base a callapos pequeños de madera queñua. En sus fachadas ya no se observan los característicos cuencos de madera. En su interior, la bóveda falsa está formada por doce callapos de madera. Del grupo, sólo una chullpa presenta decoración exterior en forma de damero, rojo y blanco, colocado en la parte superior a manera de friso.

Sitio 3. Janko Vinto. Pasando el río Lauca, antes de los dos grandes conjuntos de Wila-Kollu y Churi-Patilla, está Janko-Vinto (sitio 3), con dos chullpas que presentan en la cara frontal diferentes diseños; una de ellas tiene un damero en colores rojo y blanco. Es un diseño que ocupa sólo la parte superior. La otra torre funeraria presenta en la cara frontal un gran triángulo rojo sobre fondo blanco y cuatro rombos, dos blancos y dos rojos. La decoración de estas chullpas tiene inspiración textil (Figs. 5 y 6).

Sitio 4. Wila - Kollu. Camino a la laguna Sacabaya nos encontramos con el conjunto que denominamos Wila kollu, que consta de diez torres funerarias, dos de ellas muy completas y espléndidamente decoradas. Se sitúan en las faldas de una loma con su puerta orientada al este. Detrás de las chullpas principales hay una chullpa sencilla muy deteriorada, y delante hay seis chullpas dispuestas en fila.

Varias de las chullpas presentan decoración mural externa, las dos principales tienen un friso de rombos, la primera, y una cruz aspada, la segunda (Fig. 10). La primera es una chullpa que tiene aproximadamente 5 mts. de frente por 2 de fondo, más una altura de 4 m. Sobre los orificios de los keros presenta un friso de cerca de 1.50 m de alto. Está formado por rombos dentados de color rojo, verde, negro y blanco, sobre un fondo rojo. El diseño es incaico. Las seis chullpas delanteras muestran huellas de un diseño similar, en base a rombos.

Destaca la chullpa decorada con una cruz aspada, la cual muestra un diseño totalmente diferente a las demás. La cruz, aspada y dentada ocupa toda la cara frontal de la torre; los colores utilizados son rojo y blanco. Es similar a la chullpa de Palca, en la región de Tarapacá, publicada por Squier[68], la cual también estaba pintada en rojo y blanco y se decoraba con una cruz aspada. La cruz, en el caso de Palca, se repetía en las caras laterales, pero en el caso de Wila Kollu las caras laterales se decoran con triángulos rojos y blancos.



Esquema del chullpar de Churi-Patilla.

Sitio 5. El gran chullpar de Churi-Patilla. El sitio de Churi-Patilla tiene un total de 30 torres funerarias, 26 en un grupo mayor y cuatro desplazadas hacia el nor-oeste. Trece están decoradas con diferentes diseños:

a) chullpas pintadas de rojo (T1 y T2)
b) chullpa decorada con un friso de equis(x) continuas (T3)
c) rombos ligados entre sí dispuestos verticalmente (T4)
d) ajedrezado rojo y blanco en las tres caras (T5, T7, T10 y T11)
e) ajedrezado rojo y blanco con una línea horizontal en su parte media (T6)
f) ajedrezado rojo y blanco que tiene diseños a manera de ojos (T8)
g) rombos concéntricos, rojo sobre fondo blanco y viceversa (T9)
h) chullpa sin pintar con ventana alta decorada en rojo, blanco y verde (T12)
i) ajedrezado rojo y blanco con greca horizontal en su parte media(T13 y T14)
j) rombos continuos (T 15 y T 16).

La mayor de las chullpas tiene un largo de 7.5 mts. por 1.5 de ancho y 3,75 de altura.

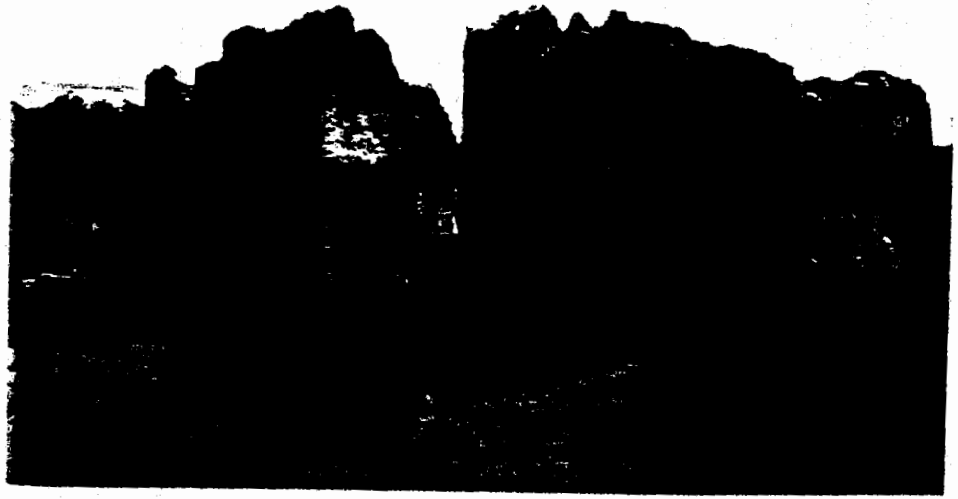
Sitio 6. Los chullpares cerca de la laguna Sacabaya (Jallu Chullpas) Finalmente, en este sector está el conjunto de Jallu Chullpas con ocho torres. Entre los diseños de estas torres funerarias podemos destacar el ajedrezado en blanco y rojo en todo el cuerpo, a veces presenta grecas, también hay decoración de ajedrezado sólo en la parte alta y dos chullpas con rombos en blanco y rojo y una chullpa sin decoración. Hay una última chullpa cuyo diseño consiste en tres anillos, decorados con rojo y blanco, muy similares a los de la chullpa de Macaya (sitio 1).

Sitio 7. Chiar-Kollu. Tiene una chullpa ajedrezada en blanco y rojo que se encuentra, como las otras, al pie de la cordillera. Cerca de ella hay dos conjuntos frente a la laguna boratera de Sacabaya que carecen de decoración.

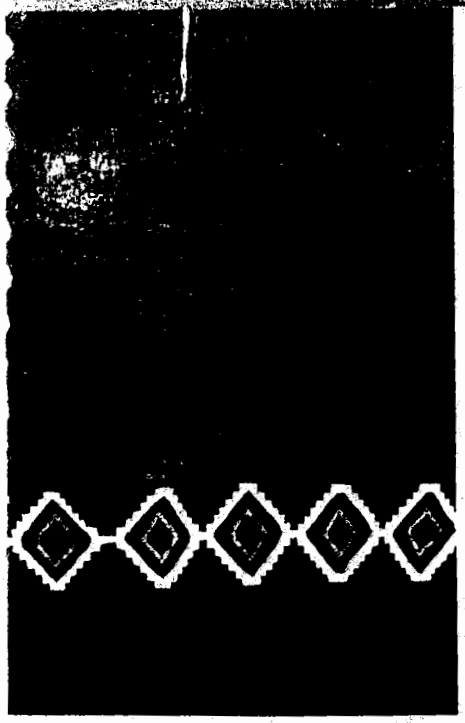
ANÁLISIS DE LOS DISEÑOS

Los chullpares del Lauca responden en líneas generales a la técnica constructiva de las necrópolis aimaras pero su decoración se halla muy ligada al arte incaico. Sabemos que los Carangas cayeron muy pronto bajo el dominio de los Incas y que éstos tenían un centro importante en Caquiaviri dentro del territorio Pacaje, cuyos caciques, los Cusicanqui, asentados en Caquingora, se hallaban muy ligados a Tupac Inca Yupanqui. Otro asiento incaico es Sevaruyo (en el departamento de Oruro), que era un gran tambo del imperio.

El Inca Tupac Yupanqui en el expediente de los Cusicanqui, caciques de Calacoto, población vecina a Caquingora y Caquiaviri. El Inca viste una túnica decorada en su parte baja con ajedrezado blanco y rojo. Archivo de Indias, Sevilla.

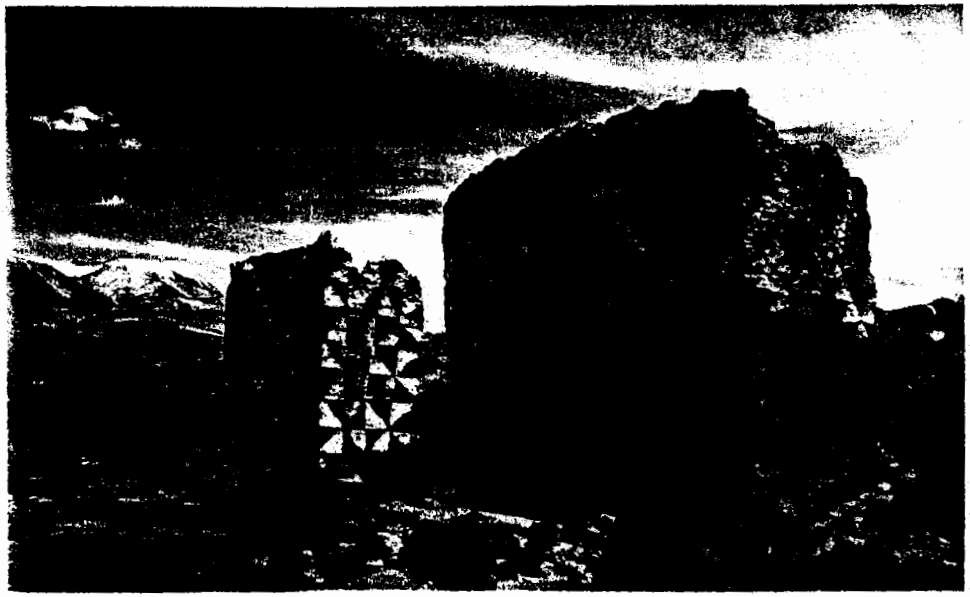


Chullpa ajedrezada de Churi-Patilla. En primer plano una chullpa decorada con rombos.



Detalle del «uncu», o túnica incaica, existente en el Textile Museum de Washington. (publicada por H. J. Rowe).

Detalle de la decoración de rombos en la chullpa de Willa-Kollu. En negro, verde, blanco y rojo.



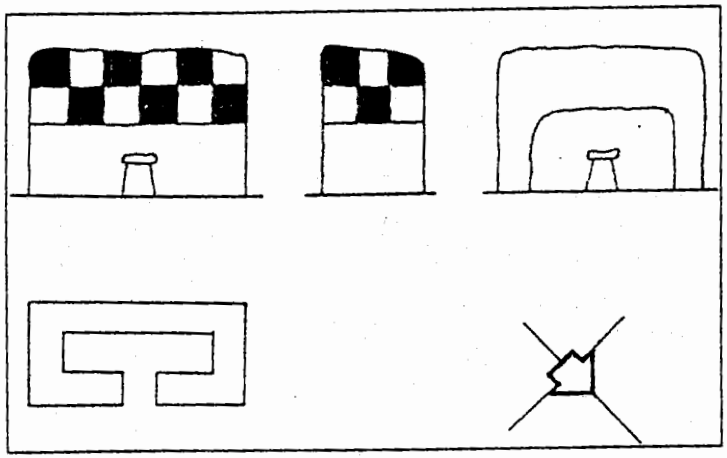
En primer plano chullpa decorada con friso de rombos, junto a ella chullpa decorada con cruz aspada en Willa-Kollu (sitio 4).

Conviene analizar los diferentes diseños:

diseño	Nº chullpas	Color	Sitio
1: Ajedrezado	6	rojo y blanco	(sitios 5, 6 y 7)
2. Ajedrez. Tercio arriba	6	rojo, blanco y nat.	(sitios 2 y 3)
3. Ajedrez con greca	4	rojo y blanco	(sitios 5 y 6)
4. Ajedrez con ojos	1	rojo y blanco	(sitio 5)
5. Ajedrez. Con líneas horizontales	1	rojo y blanco	(sitio 5)
6. Friso rombos dentados	1	rojo, blanco, verde, negro	(sitio 4)
7. Cruz aspada	1	rojo y blanco	(sitio 4)
8. Rombos triangulados continuos	1	rojo y blanco	(sitio 4)
9. Friso rombos triangulados continuos	1	rojo, blanco, verde	(sitio 4)
10. Friso rombos escalonados	1	rojo y blanco	(sitio 5)
11. Rombos ligados en vertical	2	rojo y blanco	(sitios 5 y 6)
12. Rombos continuos enrejados	2	rojo y blanco	(sitio 5)
13. Rombos concéntricos	1	rojo y blanco	(sitio 5)
14. Recuadro central	1	rojo, blanco, verde	(sitio 5)
15. Cuadros sobre triángulo	1	rojo, blanco, negro	(sitio 3)
16. Círculos concéntricos	2	rojo sobre blanco	(sitios 1 y 6)
17. Color entero	3	rojo	(sitios 4 y 1)

Cabe preguntarse, qué otros sitios tienen chullpas decoradas. Está la chullpa descrita por Squier en el siglo pasado, situada en el camino que va del Tacora a Santiago de Machaca y que, por lo tanto, se encuentra en los lindes del territorio Pacaje. También son Pacajes las chullpas decoradas publicadas por Parssinen, las cuales se encuentran cerca de Caquiaviri (**Fig. 8**).

Por sugerencia del Dr. John H. Rowe, revisé los diseños de los «uncus» incaicos con referencia a la decoración de estas chullpas, y pude encontrar una relación evidente. En el cuadro de diseños de las



Capitán Inca con una túnica (uncu) ajedrezado, según Guamán Poma de Ayala, y al pie una Chullpa de Janko-Vinto.

chullpas, vemos que es predominante el ajedrezado rojo sobre blanco. Un "uncu" o túnica incaica, de este tipo, puede verse en la representación de Tupac Inca Yupanqui existente en el expediente del Cacique Cusicanqui de los Pacajes[69].

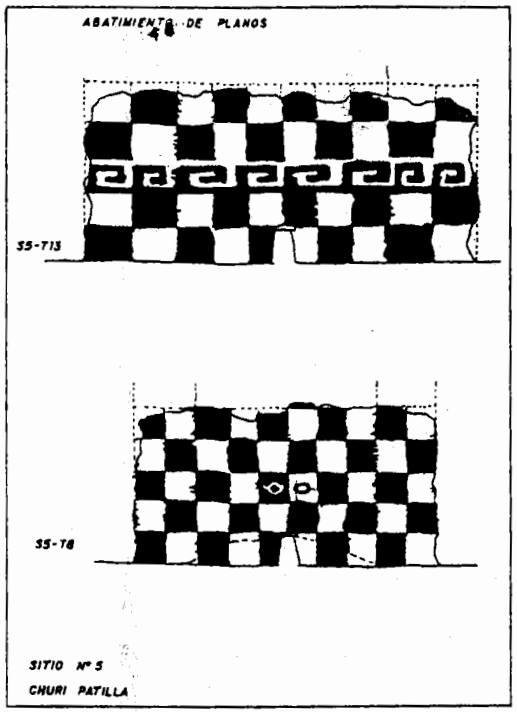
Lo usual en "uncus" incaicos es el ajedrezado negro y blanco. Hay dos "uncus" de este tipo en Bolivia, uno en el Museo Nacional de Arqueología y otro en colección particular (La Paz). Rowe publica tres más, existentes en el Textile Museum de Washington y Boston[70].

Guamán Poma no pone a ningún Inca con este tipo de túnica pero sí a sus generales de los cuales podemos mentar a Challco Chima con la túnica ajedrezada completa, a Apo Mayta Inca, conquistador de los Charcas, con media túnica decorada en su parte alta con ajedrezado, un general acompañando al Inca en la fiesta del Coya Raimi Quilla, también con media túnica ajedrezada en la parte alta[71]. Por estos ejemplos vemos que hay una relación formal entre la decoración de las chullpas de Carangas y los "uncus" incaicos.

Los diseños que indistintamente puede encontrarse en la arquitectura y en los textiles, y también en la cerámica, parecen indicar una cierta identidad (Fig. 7, 8, 9, y 10). A nuestro juicio, en el caso de las chullpas decoradas de Carangas, se trata de la fijación en los muros, por medio del color, los diseños propios de las mantas que cubrían las tumbas; para ello nos apoyamos en las citas de Murúa y Gomara. El primero nos dice: «*Cuando moría alguna destas pallas o ñustas de cualquiera destas seis casas, la enterraban y a cada una ponían encima de la sepultura la insignia real del inka; hacían grandes bóvedas que cubrían de mantas...*»[72]. Gomara afirma: «*Para los inkas y señores hacen grandes hoyos y bóvedas, que cubren de mantas, donde cuelgan muchas joyas, armas y plumajes; ponen dentro vasos de plata y oro con agua y vino y cosas de comer. Meten también algunas de sus amadas mujeres*»[73].

En todo caso, sabemos que sobre las tumbas reales se pone la insignia real del Inca. En el Collao, los representantes de los Incas y los caciques tal vez usaron sus propias insignias, además de las incaicas que recibirían del monarca. Así se explica la presencia en los chullpares de Carangas del ajedrezado rojo y blanco que figura en la túnica de Tupac Inca Yupanqui.

El diseño más generalizado es el ajedrezado rojo y blanco que tiene tres variantes: a) greca en la parte media; b) diseño a manera de ojos; y c) líneas dobles.



Diferentes diseños de las chullpas de Churi-Patilla

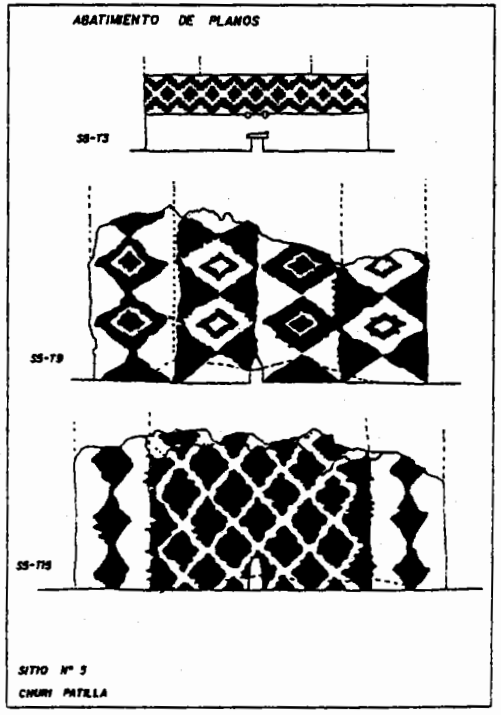
El segundo patrón estandarizado en las túnicas incaicas, según Rowe, es una banda formada por rombos (o diamantes). H. J. Rowe publica tres túnicas de este estilo[74], a las que Ann Polland Rowe añade varios ejemplos más[75]. Corresponde a este tipo de diseño una chullpa del sitio 4 que tiene un friso de rombos dentados sobre fondo rojo. Cada unidad tiene un rombo rojo circundado por dientes verdes, sobre un rombo negro circundado por dientes blancos. El diseño es similar al del "uncu" del Textile Museum de Washington, con alguna diferencia en los colores (**Fig. 6**). El friso de rombos escalonados (diseño 10) puede verse en el "uncu" de la Colección Glasell publicado por A. P. Rowe[76].

Los rombos triangulados continuos también responden a motivos textiles incaicos, concretamente al diseño de la faja numeralmente descrita por Morúa e interpretada por Desrosiers. También tiene este diseño un gorro publicado por Ryden, el cual fue hallado en una chullpa de Iscara en la provincia Carangas de Oruro[77]. No se conocen los colores (**Figs. 9 y 10**). Un gorro hallado en Iscara con rombos continuos enrejados tiene su igual en una chullpa del Sitio 5

Por lo analizado, vemos que los diseños recogidos en los chullpares del Lauca, con excepción de la cruz aspada, responden a diseños de "uncus" incaicos. Los otros motivos con que se decoran las chullpas hay que buscarlos en los tocapus, que son pequeños cuadrados con dibujos diversos que se colocan en los keros de madera y en la vestimenta incaica. Entre estos diseños está la cruz aspada, de la cual hay tres ejemplos: la chullpa de Macaya; la que publica Squier (Palca) y una tercera cruz aspada publicada por Parsinnen (Huaraca) (**figs 7 y 8**).

Finalmente, tenemos la decoración en base a círculos. Este tipo de decoración tiene su antecedente en las culturas Tiahuanaco y Huari, donde aparece tanto en textiles como en cerámica. Puede verse también en la cerámica «Gentilar», del norte chileno, y muy ocasionalmente en la cerámica Inca.

Creemos que los diseños de las chullpas decoradas de Carangas son identificatorios de los señores aimaras que están allí enterrados. Por la forma de los diseños se puede suponer que estos señores estuvieron ligados al Inca y que en su gobierno tuvieron que aceptar supervisores cuzqueños, tal parece indicar la única chullpa de piedra. La relación de los «mallcus» locales con el Inca es evidente, y se da por medio del intercambio de textiles, pues así lo testimonia el expediente de José Fernandez Guarachi que dice que el *«Inca Maita Capac por el amor que tuvo...a Apo Guarache...dio ...una camiseta de su vestir de color morado con labores de varios colores...»*. Esta túnica o "uncu" relacionaba a Guarachi con el Inca[78]. Cabe decir, que José Fernandez Guarachi, en el siglo XVI, era la segunda persona de Soto, cacique de los Carangas, por lo que podemos suponer que la situación de ambos era similar.



Diferentes diseños de las chullpas de Churi-Patilla.

LAS CHULLPAS SIMBÓLICAS

El hecho de que las chullpas pintadas se encuentren tan sólo al pie de la Cordillera Occidental, cara al oriente y alejadas de todo poblado, llama la atención. Parece tratarse

de una zona ceremonial destinada al culto. Según Hyslop, entre los aimaras, las chullpas eran sustitutivas de los templos. Este autor, en su libro *Chulpas of the Lupaca zone of the Peruvian High Plateau*, textualmente dice: «*After 1100 a.C. chulpas in some way replace large public an/ or Tiwanaku structures*». En consecuencia, podemos suponer que el conjunto de chullpares del río Lauca es un sitio ceremonial formado por tumbas - chullpas pertenecientes a los caciques de la zona.

Por el *Memorial de Charcas* sabemos que los indios Caracaras levantaron para el cacique Tata Paria dos chullpas, una en Macha y otra cerca de los salares. Este cacique era señor de varias naciones[79]. El testigo Diego Quispe indica que: «*se acuerda que cuando era chiquito le vio traer al dicho Tataparia en ombros de yndios y demas dello sabe que el dicho Tataparia era gobernadar de los yndios Quillacas Soras Carangas y Chuyes que avía en esta provincia*». En otro texto se aclara que TataParia también señoreaba sobre los Carangas; así, el testigo Pedro Livitichi nos dice que TataParia era «*señor absoluto de toda la dicha nación de los orcosuyos la cual conoce muy bien este testigo y le vió gobernar en tiempo de Guayna Capac y después de Mango Inga y era uno de los mayores señores que había en esta provincia...*».

No se puede concluir que TataParia tuviera relación con las chullpas de la cabecera del río Lauca, pero el documento indica que caciques importantes como él tenían derecho a más de una chullpa en su honor, y que dichas chullpas eran de piedra. Tal se consigna en el texto del *Memorial de Charcas*, donde se lee: «*y por ser tan gran señor el dicho Tataparia se juntaron todas las naciones que declarado tiene y le hizieron dos sepolturas labradas de piedra que no las podía tener sino era gran señor la una junto a Macha y la otra en Curata donde hay salinas de sal...*». Macha era el asiento del cacique, y allí se levanta una de las chullpas, la otra se construye en Curata, localidad no identificada, pero que se encuentra al occidente de Macha, cerca de los salares, en una posición similar a las chullpas del Lauca.

El hecho de que un cacique pueda tener dos chullpas en su honor indica que éstas no eran precisamente enterramientos, ya que en este caso tendríamos que suponer el desmembramiento del cuerpo para que sus partes pudieran así ocupar las diferentes sepulturas. Sólo conocemos un caso mencionado en la leyenda de Martín Capurata, en la zona de Sabaya, donde el cuerpo del héroe es descuartizado y repartido en diferentes localidades; pero este caso no parece aplicable a la estructura física de los chullpares pues, desde el punto de vista arqueológico, no sabemos que las chullpas contengan cuerpos desmembrados.

Si nuestro planteamiento es correcto, tenemos que suponer que una chullpa guarda el cuerpo y la otra está dedicada al culto del difunto; en el segundo caso, estaríamos ante un enterramiento simbólico cuyo principal objeto es ritual. Son necesarias excavaciones arqueológicas para llegar a conclusiones.

Las Ordenanzas del Virrey Toledo muestran que los españoles percibieron la existencia de chullpas levantadas lejos de los pueblos. El texto dice: «*(Los indios) han tenido sepulturas en los campos, distintas y apartadas de los pueblos*». Pero, al parecer, el brazo de la autoridad real no fue tan largo ni tan efectivo como para llegar hasta el río Lauca.

APUS Y PUCARAS

Así como durante los siglos XVI, XVII y XVIII se conservaron los grandes chullpares del Lauca, pese a los indicios de que se trataba de un conjunto ritual además de funerario, así también se mantuvo el culto a los apus.

En toda la región estudiada pudimos detectar varios cerros que los lugareños reconocen como pucaras, desde Curahuara de Carangas hasta el pie del nevado Sajama. Tenenos Monterani, cerca pueblo de Curahuara (**fig. 10a**), y al pie del Sajama está la pucara de Huaylilla y el sitio de Changa Moko.

Por testimonio de Cobo, sabemos que al final de la conquista incaica los aimaras se replegaron en Oroncota, donde se dio la batalla final; allí también estuvieron los Carangas. Esta fue la última de una serie de fortalezas con las cuales se resistió la invasión de los cuzqueños: «*Algunos de los pueblos referidos... tuvieron muchos reencuentros con el Inca antes de sujetársele, porque a no pocos se les puso apretado cerco y ellos hicieron fortalezas en que defenderse, como son las de Caquingora y la que vemos en un alto cerro del pueblo de Juli, que es de cinco murallas de piedra seca unas dentro de otras...*»[80].

Estas pucaras eran «cerros hechos a mano», siguiendo una vieja tradición Tiahuanacota; en realidad, se utilizaban colinas y elevaciones naturales que eran modificadas por la obra del hombre y provistas de murallas en los posibles accesos y diversas construcciones en su cima. Los testimonios sobre este hecho son varios; así, en el *Memorial de Charcas*; los Chichas, Chuis, Charcas y Caracaras dicen: «*hemos sido soldados desde el tiempo de los ingas llamados Inga Yupanqui y Topa Inga Yupangue y Guaynacapa y Guascar Inga... reservados de... servicios persona-*

les que se entiende... de ser canteros, tejedores de la ropa de cumbe y abasca y de ser chacareros, albañiles y canteros gente que tenía por costumbre traponer un cerro a otra parte a puras manos»[81]. Por el texto se entiende que los que trasladaban los cerros eran aquéllos que no estaban entre estas cuatro naciones, por lo que podemos colegir que entre los que hacían tal labor estaban los Pacajes y los Carangas.

A su vez, los Incas también fortificaron el territorio, aunque dirigieron su atención a la frontera con chiriguanos y guaraníes; sin embargo, construyeron fortalezas dentro del territorio conquistado a fin de controlarlo, tal ocurre en Huancané. Es posible que para ello utilizaran pucaras ya existentes.

En el caso de las pucaras propias de los señoríos aimaras, conviene decir que éstas, a su vez, eran objeto de culto y que, en cierto modo, venían a ser apus artificiales. Un texto de Garcilaso parece así indicarlo: «*Pasando pues, el inca en su conquista, llegó a un pueblo llamado Cac-yaviri, que tenía muchos cacerías en su comarca...y en cada una de ellas había señoretes que gobernaban y mandaban...Todos éstos sabiendo que el inca iba a conquistarlos, se conformaron y redujeron a un cerro que hay en aquella comarca como hecho a mano, alto menos que un cuatro de legua, y redondo como un pilón de azúcar, con ser allí toda la tierra llana. A este cerro, por ser solo y por su hermosura, tenían aquellos indios por cosa sagrada, y le adoraban y ofrecían sus sacrificios. Fuéronse a socorrer a él, para que como su dios, los amparase y librase de sus enemigos*»[82].

Un cerro que tiene las características anotadas por Garcilaso es el de Curahuara de Carangas, que parece hecho a mano, tal es la perfección de su forma. Este cerro, al pie del cual está el pueblo de Curahuara de Carangas, se conoce con el nombre de «Pucara Monterani», y hasta hace poco años consta que se le rendía culto de sangre. Así lo testifica Monast a quien el sacristán de la Iglesia de Totora le dijo; «*Los montes, estos grandes achachilas, necesitan sangre, ¿no ves como satisfacen su sed?*», y dijo: «*lanzando el líquido sagrado en dirección de cada uno: para ti Monterani...para ti Pocara*»[83]. Al parecer la experiencia de Monast data de 1972. La pucara «Monterani» se halla a 4.062 mts. de altura sobre el nivel del mar y tiene una altura propia de aproximadamente 90 mts.

Changa-Moko se encuentra casi al pie del Sajama, sobre el río Escullani, a 4126 mts. de altura sobre el nivel del mar, con una altura propia de 146 mts. de acuerdo a las líneas de nivel de la carta del Parque Nacional Sajama de Guzmán Córdova. Se trata de un montículo natural que ha sido modificado tomando la forma de un pilón de azúcar en cuya cima hay restos de muros (Fig. 11 y 12). Al pie puede verse un muro megalítico que hoy se conoce con el nombre de Tambo Incaico de Changa Moko, pero evidentemente no se trata de un tambo sino de una construcción de tipo rupestre ceremonial que nos recuerda Samaipata (Santa Cruz de la Sierra en Bolivia) u Otuzco, cerca de Cajamarca (Perú), o la tumba de Alterani publicada por Hyslop[84].

El muro megalítico situado al pie de la pucara en su parte trabajada tiene aproximadamente 27 mts. de longitud por 8 mts. de altura. De izquierda a derecha podemos ver los siguientes elementos: una cavidad a manera de cueva labrada en la roca con un acceso adintelado, seis nichos colocados en fila a la altura de un hombre a seis metros y medio de la cueva; sobre ellos, hasta llegar a la cueva primera, hay una serie de pequeños huecos en fila. Todos estos elementos están en una pared rocasa adelantada unos 80 cm de la parte siguiente que tiene labrada una figura rectangular en forma de martillo constituida por 50 huecos cuadrangulares El conjunto se encuentra a unos 4.50 mts. de altura y es inaccesible. Si bien la cavidad mayor y los nichos parecen dispuestos para ser usados, esta red de cubículos cuadrangulares parece hecha sólo para ser vista o acceder a ella en ocasiones especiales. Ninguna de las partes parece responder a una función práctica, por lo que creemos que se trata de un conjunto ceremonial.

El tipo de arquitectura rupestre es propia de los Incas y su similitud con los ejemplos de Otuzco y Samaipata nos hace pensar en una muestra de esta cultura. El caso de Altarani, que Hyslop considera como una chullpa cavada en la roca, nos daría una clave para interpretar Changa-Moko como un conjunto de tipo ceremonial y funerario hecho en territorio Caranga bajo la dominación incaica, conjunto que fue situado al pie de una pucara o apu artificial que tiene la silueta de un cono. Hyslop nos dice: «*The third category is in perhaps better refered to as a carved chulpa facade.The carving is in the stone face of a vertical rock protuberance at Altaranui.This carving of a chullpa facade measures ca. 7m in height by 8 m. in width.The doorway has a T-shape reminiscent of a Tiwanaku sculptural motif.The surface ceramics at Altarani suggest that the site»s main occupation was during the Altiplano face,the probable date of the carving, although the occupation continued into the Chucuito Inca phase*»[85].

Fuera de Monterani y Changa-Moko, que son montes con una forma natural muy especial, está la pucara de Huaylilla, situada al oeste del pico denominado *Huayna Potosí*, que es una protuberan-

cia del propio Sajama. Tiene paredes de pirca en la parte alta y en la baja chullpares sin pintura y parece una pucara o fortaleza con fines defensivos.

NOTAS

Este trabajo ha sido posible gracias al interés de los responsables del «Plan Preliminar de manejo del Parque Nacional Sajama», especialmente Jurgen Czerwenka y Elvira Salinas, quienes tuvieron a bien invitarme evaluar el patrimonio cultural de la zona. El «Plan Preliminar» se inició en 1993. Este trabajo, en su parte técnica, contó con la colaboración del arq. Juan Carlos Jemio y el Lic. Roberto Montero, técnicos del INPAB, dependiente de la Secretaría Nacional de Cultura. Los resultados fueron publicados en REVISTA ANDINA N. 24. Lima 1994 y por la Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, La Paz 1995. La parte correspondiente a "Migraciones aimaras" se publicó por primera vez en "Historia y Cultura" N. 12 La Paz 1987. Se republicó en la *Revista de la Academia Nacional de Ciencias* N. 70. La Paz 1996.

1. POLO DE ONDEGARDO, págs. 194 y 207.

2. Archivo Nacional de Bolivia. Sucre. EC. año 1785 fol 131.

3. HYSLOP (1977) págs. 156 y 157. Textualmente dice: «*At Cota, an elongated hill on the edge of lake Titicaca, at least seven chullpas are found on the higher slopes of the hill.As one proceeds up toward the top, the chulpas became larger. On the top of the seat are the remains of a major Tiwanaku structure (before 1.100 a.C.),above which are the collapsed remains of the two largest igloo-sahaped chulpas (D. 5-6 m.)*». Añade «*the superpisitioning of chulpas on top of a Tiwanaku structure at Cota adds weight to the previously-discussed hypothesis that after 1.100 a.C. chulpas in some way replace large public and/or religious Tiwanaku structures*».

4. CALANCHA (1976), pág. 854.

5. RAMOS GAVILÁN. Cap. XXIX.

6. CALANCHA. op. cit. pág. 859.

7. Ver KOLATA y PONCE.

8. KOLATA pág. 284.

9. KOLATA IBIDEM. GISBERT (1987).

10. WILLIAMS-PINEDA *Desde Ayacucho hasta cajamarca: temas arquitectónicos con filiación Wari* en "Boletín de Lima" N. 40 Lima 1985.

11. CIEZA DE LEÓN (1880) pág. 4.

12. SAIGNES, THIERRY *Notas en torno a la geografía étnica de Bolivia*.MSS.

13. MERCADO PEÑALOZA (1965), págs. 337-338.

14. AGUIRRE, MARTHA (1978).

15. ESPINOZA, WALDEMAR (1980).

16. ESPINOZA, WALDEMAR (1980) pág. 156.

17. IBIDEM.

18. IBIDEM.

19. RAMOS GAVILÁN. La Paz, 1976, pág. 36.

20. ESPINOZA (1980). Págs. 173-174.

21. IBIDEM.

22. PEASE, FRANKLIN (1977). Págs. 160-161.

23. ESPINOZA (1980) Págs. 155-156. Al respecto, Espinoza dice : *«El hecho de que en el valle de mantaro existieran y existen topónimos aimaras no debe aturdirnos, porque los aimaras invadieron y ocuparon esta zona, avanzando hasta las sierras de Piura, Cajamarca y Chachapoyas inmediatamente después del ocaso del imperio Huari, cuya caída estuvo ciertamente determinada por esta invasión»*, y añade: *"La agresión aimara fue lo que dio origen a la formación del Imperio Yaro (siglos XII-XIII) del que tanto habló Guamán Poma de Ayala"*.

24. AMAT H. (1978) Pág. 615.

25. PARSSINEN (1994) Pág. 18.

26. Para Camanchacas ver ROSTOROWSKY, pág. 129, WACHTEL, Págs., 598-599.

27. BOUYSSE (1987) Pág. 209 ss.

28. AHLFELD, Pág. 122.

29. AHLFELD, en pág. 125, dice: *«su parte oriental fue volada por una enorme explosión quedando el conducto abierto»*.

30. Los cronistas mentan, no las pucaras de Carangas, sino las próximas de Caquiaviri y Caquingora.

31. CIEZA (1880), pág. 157.

32. PARSSINEN, pág. 122 y Riviere, pág. 29.

33. COBO, Tomo II Lib. 12 Cap. 13 y Lib. 12 Cap. 14, pág. 83.

34. RIVIERE, págs. 46 y 49.

35. Esto se testifica por los siguientes textos del *Memorial de Charcas* existente en el Archivo de Indias de Sevilla. En pág. 67, dice: «Estaba gobernando ... de la parte de los Quillacas Guarache, padre de don Juan Colque difunto, y de los Carangas Chuquichambi, abuelo de don Juan Soto. En el Testimonio de Toribio de Alcaraz del mismo documento se indica que éste conoció a los indios antiguos, padres y abuelos, como fue Caporata y Guarache (ambos Carangas). En el testimonio de Juan Tanoche, indio natural Yampara se dice que conoció a el padre de Juan Colque Guarache que fue cacique segunda persona de los Carangas de los Urinsayas. Añadiéndose en la pág. 129 que de la parte de los Quillacas (estaba) Guarachi... y de los Carangas Chuquichambi abuelo de don Juan Soto».

36. RIVIERE, pág. 43.

37. GISBERT (1980), pág. 35 y ss.

38. Sobre la leyenda de Tunupa ver MOLINA, WACHTEL y JUANEZ. Según la versión recogida por Wachtel (pág. 547), el demonio había violado a la Virgen María por lo que San Miguel lo persigue siguiendo el curso del río Desaguadero.

39. WACHTEL, pág. 547.

40. La versión recogida por MOLINA (1989) muestra a los cerros disputándose los favores de la pastora Tunupa, que era esposa del cerro Azanaque, al que abandona huyendo hacia los Salares. Allí, dos cerros, Cora-cora y Achacollo, luchan por Tunupa, que en forma de volcán queda en el Salar de Uyuni.

41. JUANEZ, págs. 1-35.

42. MONAST, pág. 159.

43. RYDEN, pág. 463.

44. PONCE, pág. 204

45. HYSLOP, (1977).

46. IBIDEM.

47. HYSLOP,1977 pág. 155, y Figs 12,13,20 y 34 y pág. 159.

48. IBIDEM, pág. 157.

49. IBIDEM, pág. 162.

50. IBIDEM, pág. 152.

51. CIEZA DE LEÓN, 1984. pág. 275 y ss.

52. RAMOS GAVILÁN, 1621-1976:73.

53. MERCADO PEÑALOZA, Tomo I, pág. 339.

54. D'ORBIGNY (1945), Tomo IV, págs. 1521-1522.

55. IBIDEM.

56. SQUIER (1974), pág. 131.

57. IBIDEM.

58. PARSSINEN (1994), pág. 11.

59. IBIDEM.

60. GUAMÁN, vol I, págs. 270, 271 y 268-269. 262 y 263.

61. Costumbre propia de los Incas. Cobo en Tomo II, págs. 274 y 275, dice: «*matahan de sus mujeres a las que él había tenido particular afición, y la gente de servicio de que parecía tenía necesidad...*».

62. Pág. 197. Eduardo Lima. *Monografía de la provincia Carangas*. La Paz, 1920.

63. PONCE SANJINÉS, *Pumapunku*, 1993,5-6:114.

63a. El trabajo del análisis de los fragmentos cerámicos fue realizado en el INPAV. El sector de Macaya denominado Chajpa-Huyo (sitio 1) es el lugar que nos ha ofrecido una mayor cantidad de fragmentos cerámicos, de los cuales solo un 8 % no contiene decoración. Los fragmentos cerámicos encontrados en los diferentes sitios analizados dan un total de 11 piezas. En lo referente a las formas, pudimos diferenciar objetos globulares del tipo ollas o vasijas, piezas de cuello angosto y platillos ceremoniales. En la decoración de las piezas se distingue tres tipos predominantes:

1) diseños geométricos de tipo cuzqueño y asas zoomorfas;
1.a) triángulos alineados (negro sobre rojo y negro sobre crema);
1.b) diseños formados por rombos alineados (negro sobre rojo)..
1.c) cabeza de pato perteneciente a un platillo tipo cuzqueño,
1.d) triángulos en formato mayor (negro sobre rojo) líneas entrecruzadas;
2) camélidos estilizados en la superficie (negro sobre rojo) estilo «Pacajes»;
3) líneas ondulantes y espirales (negro sobre rojo).

Los tipos 1a, 1b, 1c pertenecen a cerámica tipo Inca Imperial. El tipo 2 correspondería a «Inca Regional» y el tipo 3 parece corresponder a una cerámica local, propia de la región de Carangas, una olla procedente de los chullpares de Sabaya muestra la misma decoración.

64. BASTIEN, pág. 59.

64 a. *Análisis del color* En el Instituto Nacional de Patrimonio Artístico y Artes Visuales de la Secretaría de Cultura se realizaron análisis de los restos de arcilla, dando como resultado los siguientes componentes: para la tierra roja hematita en un 50%, sulfuro de antimonio y calcopirita con un aglutinante 70% vegetal; para la tierra blanca usan espinela (aluminato de magnesio) 40%; epsonita (sulfato de magnesio), silicato de aluminio y oligisto. Para la tierra negra se usa principalmente turba, tierra volcánica, oligisto y pirolusita; para la tierra verde se utiliza principalmente calcopirita con malaquita. Según el mapa publicado por ERTS-GEOBOL 1979, mostrando las fajas mineralizadas de los Andes bolivianos, al oeste de laregión estudiada (entre el Sajama y el Sabaya) hay una amplia zona cuprífera que se extiende hasta los Lípez, donde hay varios yacimientos de este metal especialmente alrededor de Todos Santos. De acuerdo a Bernabé, «*Los indios del Perú llaman coravari a una piedra verde que los indios de la provincia Lípez traen de sus minas antiguas de cobre a vender al Potosí y a otras partes, la cual según parece no es otra cosa que la que dioscórides llama crisolita. Demás de servir la coravari a los pintores por su gracioso verde, la aprovecha para muchas cosas...*». Esto explicaría la procedencia de los minerales con que se obtuvo el color verde para los chullpares de Carangas, mas teniendo en cuenta que Cobo dice de los indios de Lípez «Traen de sus minas antiguas de cobre..», lo que indica que se trata de yacimientos prehispánicos. En cuanto al hierro, no es un mineral que pueda explotarse hoy día comecialmente en la región, pero sí se conocía mineral de hierro en cantidades limitadas durante la colonia y, por supuesto, con anterioridad. Cobo dice: «*Tacu llaman los indios del Perú, en la lengua aimara, a la tierra que propiamente es Bolo Arménico...a la cual podemos llamar con propiedad Bolo Indico. Hállase el tacu en el cerro rico de Potosí y en otras minas de metales, en especial de hierro, en tres diferencias: la primera es una tierra colorada como sangre, de que usan los pintores...*»[90]. La cita es explícita en cuanto a la obtención del rojo en base a minerales de hierro.

65. WACHTEL, págs. 590-592.

66. Quizás originalmente hubo una población relacionada con los Chipayas, de ahí la similitud entre los nombres Maraya y Macaya y la tradición de que los Chipayas descienden de los «*Chullpas*».

67. SCHIAPPACASSE, CASTRO y NIEMEYER, en pág. 185, afirman «*Además de la población local, en Lluta, Azapa y Codpa predominaban los Carangas, mientras que en los valles de Lucumba y Sama, los Lupacas*».

68. SQUIER. op.cit.

69. ESCOBARI (1983), pág. 163 ss. También tiene "unku" ajedrezado blanco y rojo el Inca Viracocha, que puede verse en el manuscrito de la obra de Martín de Murúa existente en el Getty Museum de Santa Mónica. Agradezco el haberme permitido su consulta.

70. ROWE J.H. (1973), pág. 246 y Figs. 1,2 y 3.

71. GUAMÁN POMA, Tomo I, págs. 95,128 y 226.

72. MARTÍN DE MURÚA, 1946:258-259.

73. LÓPEZ DE GÓMARA, Cap.CXXV *De las calidades y costumbres del Cuzco.*

74. ROWE, JH (1973), pág. 252 y ss y Figs. 10, 11 y 25.

75. ROWE, A.P. (1978), págs. 8 al 10.

76. IBIDEM. Fig. 5.

77. Ver DESROSIERS (1985), Ryden pág. 414. Fig 198 C.

78. AGUIRRE (1978), pág. 133.

79. Los datos de Tataparia los hemos tomado del trabajo de Mercedes del Río Estructuración étnica qharaqhara y su desarticulación colonial en *Espacio, etnías, frontera* Sucre 1995, cuya fuente original es el *Memorial de Charcas.*

80. COBO T.I, pág. 127.

81. ESPINOZA (1969), pág. 140.

82. GARCILASO, Tomo II, pág. 87.

83. MONAST, pág. 159.

84. HYSLOP (1977), pág. 161.

85. IBIDEM.

Los Sacrificios del Taqui Oncoy

El Taqui Oncoy y la extirpación de la idolatría

Duviols al tratar de los antecedentes de la extirpación nos explica cómo, en 1541, en tiempo del arzobispo Loayza, a instancias de Fray Luis de Morales se emitió el primer texto oficial contra la idolatría en el que se ordenaba la construcción de iglesias, la búsqueda y destrucción de los monumentos paganos y la refutación de la idolatría. El doctrinero personalmente debía ir «*por todos los pueblos del repartimiento y detenerse en cada pueblo seis u ocho días entendiendo si tienen guacas o otros lugares donde acostumbran hazer algunas ceremonias o ritos y deshazerlas han, y si fuere lugar decente para ello, pondrán una cruz*»[1]. En 1551 se realiza el Primer Concilio Limense; la Constitución 3 manda «*destruir y quemar los ídolos y santuarios que se encontrasen en los pueblos de indios bautizados, y de construir una iglesia sobre su emplazamiento..*», cabe advertir que la Iglesia no se cree autorizada a destruir los templos e ídolos en los pueblos de infieles[2].

El mismo año de 1551 llegan los agustinos al Perú. Antonio de la Calancha en su crónica habla del trabajo y la labor de Juan del Canto y Juan de San Pedro en Huamachuco. Por esos mismos años, aunque no sabemos si fue por manos de agustinos, se destruyó el famoso ídolo de Copacabana. Entre los extirpadores estaba el agustino Fray Diego de Ortiz que, partiendo de La Paz (Chuquiago) realizó su labor evangelizadora en el pueblo yungueño de Yanacache. Calancha nos dice de él: «*acérrimo destruidor de idolatrías, bolcán de fuego en reducir idólatras*»[3].

Es evidente que la destrucción de las imágenes de los dioses, sus templos y otros sitios de culto tenía que producir una reacción, la cual se materializó en el movimiento denominado Taqui Oncoy. En 1564, el prebítero Luis de Olivera alertó al Arzobispo de Lima Gerónimo de Loayza sobre esta situación, principalmente en las zonas de Cuzco,

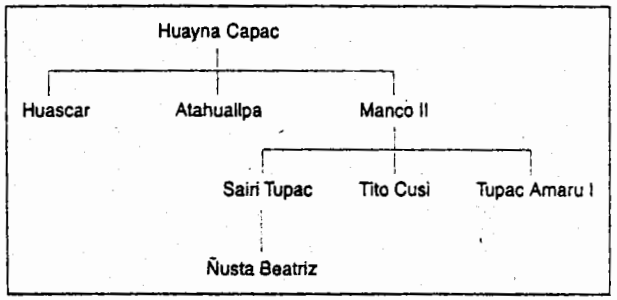
La Paz, Chuquisaca y Guamanga[4]. Como indica Millones, este movimiento preconizaba un rechazo a todo aquello que tipificase al grupo dominante, especialmente su religión. Los profetas andinos hablaban de la unificación de las «guacas» Titicaca y Pachacamac, reuniendo con ello los cultos del Collao y de la Costa[4a]. Respecto a esta unión es significativa la noticia del culto en el lago Titicaca al dios Pachacamac, que tenía su adoratorio a orillas del mar, culto testificado por Gutierrez de Santa Clara[5]. Aparte, el Taqui Oncoy está descrito así: «*Para prepararse al retorno de sus dioses, los nativos danzaban sin descanso hasta caer en trance, durante el cual, entre temblores y espasmos, renegaban de su catolicismo*»; al volver en sí declaraban solemnemente estar poseídos por alguna de sus «*guacas*», las que, desprendiéndose de las montañas, nubes o fuentes (santuarios habituales) usaban el cuerpo de los hombres para manifestarse[6]. Otro nombre del movimiento era *ayras*.

Es evidente que este movimiento religioso contaba con un ritual en el que no estaban excluidos los sacrificios. La fecha y las características del sacrificio del agustino Diego Ortiz, en Vilcabamba, hacen pensar que fue sacrificio ritual[7]. Por otra parte, Gutiérrez de Santa Clara nos habla de otro sacrificio, esta vez ofrecido a Pachacamac; al describirlo, este cronista nos dice que los indígenas danzaban «*para prepararse al retorno de sus dioses*»[8], por lo que podemos suponer que el sacrificio a Pachacamac al cual se refiere Gutiérrez de Santa Clara también está ligado al Taqui Oncoy, más teniendo en cuenta que Pachacamac era una de las grandes huacas de este movimiento.

Así tenemos testimonio de que entre los años de 1571 y 1583 se realizan dos sacrificios rituales: el del español Diego Ortiz en Vilcabamba, como ofrenda a los dioses en una ceremonia que recuerda la muerte por empalamiento del dios Tunupa; y el sacrificio de un indígena a orillas del lago Titicaca en honor al dios Pachacamac.

Los incas de Vilcabamba

El año de 1572, el Virrey Francisco de Toledo ordena la muerte de Tupac Amaru Inca. Era el último representante de la dinastía incaica de Vilcabamba, la cual se inicia con Manco II, que fue coronado por los españoles. Manco II había asumido la borla imperial cuando aún las tropas cuzqueñas luchaban con los partidarios de Atahuallpa.



Los últimos incas

Pizarro hizo reconocer a Manco como legítimo heredero, en noviembre de 1534[9], a cambio de la ayuda que éste le ofreció. Mientras Almagro se hallaba en Chile y Pizarro en Lima, Manco preparó una gran sublevación reivindicatoria destinada a la expulsión de los invasores; para ello refugióse en una región montañosa y cálida del Antisuyo, situada al oeste del Cuzco, denominada Vilcabamba. Desde allí extendió su autoridad hacia los indios Manaríes, Momoris y Sapacatíes de la selva[10]. El Villac Umu, o gran sacerdote, que acompañaba a Pizarro, lo abandonó y se fué a Vilcabamba[11].

En 1544, Manco Inca fue asesinado por algunos almagristas refugiados en Vitcos, donde el Inca moraba[12]. Le sucedió Sairi Tupac, quien pactó con los españoles y se hizo cristiano. Se fue a vivir a Yucay, cerca del Cuzco, donde se le concedieron tierras. Casó con la Ñusta Cusi Huarcay de quien tuvo una hija: la Ñusta Beatriz, reconocida por los españoles como única heredera legítima de la dinastía incaica.

En 1557, estando aún vivo Sairi Tupac, Tito Cusi Yupanqui, hijo también de Manco II, toma en Vilcabamba el mando de los rebeldes y declara que su padre lo dejó a él por heredero y no a su hermano Sairi Tupac, a quien considera su representante[13].

Sairi Tupac muere en oscuras circunstancias; es entonces que se envían mensajeros para comunicar al nuevo Inca de Vilcabamba la muerte de su hermano. Tito Cusi permitió que uno de los mensajeros, Juan Betanzos, regresara, pero retuvo con él al mestizo Martín Pando, quien fue el escribano de su *Relación*, redactada con la ayuda del agustino Fray Marcos García[14].

Tito Cusi tuvo cuidado de apartar de su lado a su otro hermano, Tupac Amaru, al cual hizo sacerdote y le mandó estuviese guardando el cuerpo de su padre Manco II que estaba en Marcanay, a dos leguas de Vilcabamba la Vieja[15].

Así como Sairi Tupac optó por acatar el gobierno de los castellanos, Tito Cusi continuó con la línea rebelde de su padre Manco II, de quien se consideraba «*guauqui*» o «hermano simbólico». La palabra «*hermano*» significa el «*otro yo*», como se colige del texto de Cobo, que dice: «*Usaban en vida todos los reyes y señores de la casta de los Incas hacer cada uno su estatua que representase su misma persona, llamándola guauque*»[16].

Para consolidar su situación de nuevo monarca, Tito Cusi pone en boca de Manco el siguiente texto: «*Encomiendoos mucho a mi hijo Tito Cusi Yupangui para que miréis por él, pues sabéis que es la lumbre de mis ojos y que yo le tenía a ese mochacho no solamente por hijo, mas por hermano, por el mucho entendimiento que tiene*». Estas palabras, reales o ficticias, muestran cual es el concepto que tenía Tito Cusi de sí mismo .

Muerto Tito Cusi, Tupac Amaru, que no había tenido ningún pacto con los españoles y que no se había bautizado, se convirtió en víctima propiciatoria. Era inocente, según algunos, aunque Calancha lo culpa de la muerte de Diego Ortiz[17].

El componente religioso en Vilcabamba

Molina dice, refiriéndose al Taqui Oncoy: «*No se pudo averiguar de quien uviese salido este negocio, mas de que se sospechó y trató que fue ynventado de los echiceros que en Uiscabamba*[18] *tenían los Yngas que allí estaban alzados...*»[19]. De este párrafo se deduce que había una fuerte relación entre el Taqui Oncoy y el levantamiento de Manco II .Tito Cusi omite este tipo de información en la famosa *Relación*, donde dice: «*azía apostatar a los indios bautizados,.. .atormentando a los indios, que después del bautismo no adoravan los Idolos que él tenía*»[20]. Ciertamente, junto al Inca estaban los oficiantes de la religión imperial quienes reprocharon a Tito Cusi, después de su bautismo, la tolerancia que tenía con los doctrinantes, sobre todo con Fray Marcos García, quien logró que el Inca se bautizase. Dice Calancha: «*se alborotó la fe en Vilcabamba, i salieron a legiones los Demonios, valiéndose de los echizeros, i embiando amenazas al inga; reprendíanle de fácil y poco observante de sus antiguos ritos...que avía de castigarle si bolvía a sus idolatrías...*»[21]. Marcos García vio en Vilcabamba cómo los indios «*se davan a ceremonias gentílicas, i usavan ritos idólatras*», además, nos dice el cronista, que García «*Llegóse algunas veces al Inga (Tito Cusi), i reprendiole.. sus visitas a los muchaderos i adoratorios...*»[22]. Morua, a su vez, nos dice que cuando Fray Marcos García y Fr. Diego Martín entraron a Vilcabamba, el

Inca «*no quiso se aposentasen dentro del, porque no vieran las huacas y mochaderos que allí tenía y los ritos y ceremonias que hacía*»[23].

Estos testimonios indican que la resistencia de Vilcabamba tenía un fuerte componente religioso. La fecha del atrincheramiento incaico en Vilcabamba debe situarse entre 1557 y 1572, fechas coincidentes con el levantamiento del Taqui Oncoy que se devela en 1564 y que termina en su fase aguda en 1588 pero cuyas repercusiones duran hasta 1613[24].

¿Cuales eran los dioses que adoraban y cual la religión practicada en Vilcabamba? El ídolo principal allí instalado era el «Punchao», que fue sacado de Coricancha. Punchao, según Duviols, era de la estatura de un niño, que estaba sentado en una tiana (trono), tenía rayos solares sobre la cabeza, un pectoral facetado, llanto en la frente y una caja o recipiente con las cenizas de los Incas en el interior de su cuerpo que era como un pilón que se encajaba desde el asiento[25]. Calancha afirma que en Vilcabamba: «*El dios principal que adoraban era el Punchao, que es el día*». Lo flanqueban dos serpientes y dos pumas. Punchao era una de las tres personas que constituía la divinidad del Sol, correspondía a Churi-Inti y representaba al día. Las otras dos personas eran Apu Inti, que era el «*mismo Sol*», e Inti Guanqui o «*hermano sol*»[26].

En este punto es necesario considerar cuales eran los dioses proclamados en el Taqui Oncoy. Según Molina, los indios «*creyeron que todas las guacas del reyno , cuantas habían los cristianos derocado y quemado, avían resucitado, y dellos se avían hecho dos partes: los unos se avían juntado con la guaca Pachacama, y los otros con la guaca Titicaca, y que todos andavan por el ayre hordenando dar batalla a Dios*»[27].

Ello indicaría que si bien las autoridades incaicas aún existentes mantenían el culto oficial del Sol, el pueblo se levantaba en nombre de los antiguos dioses preincas: Pachacamac y, Titicaca. La única relación que hemos encontrado entre ambos es la adoración a Pachacamac a orillas del lago Titicaca, la cual era paralela y simultánea a la adoración del Sol, como lo testifica el texto de Gutiérrez de Santa Clara[28].

Esta dualidad entre dioses incaicos y dioses pre-incas también existió en Vilcabamba, pues en el pueblo de Chuquipalpa se adoraba a Paranti personificado por una piedra blanca que estaba sobre un manantial, era un antiguo mochadero sobre el que los Incas construyeron la casa del Sol.

Si queremos homologar el levantamiento de Vilcabamba con el Taqui Oncoy debemos pensar en una intensificación de la religiosidad

indígena en dos planos: el oficial, basado en el culto al Sol, y el popular, basado en la adoración de las huacas y antiguos dioses. Ambas corrientes fueron simultáneas y coincidentes.

DIEGO ORTIZ, EL EXTIRPADOR

El agustino Fr. Marcos García, después de doctrinar en Capinota (Cochabamba) entró a Vilcabamba el año de 1566. Dice Calancha *«Llegó después de varios trabajos a la presencia del Inga, que lo recibió enojado, sintiendo tanto el ver que podían entrar españoles a sus retiros»*. García *«fué ganandole la voluntad...i tuvo licencia para predicar...Edificó Iglesia dos jornadas largas de Vilcabamba en Puquiura, pueblo en que el Rey Inca (Tito Cusi) tenía su corte y sus ejércitos...»*[29]. Pese a que la clase sacerdotal era contraria a la labor del agustino, García convenció a Tito Cusi a que se bautizase, así como su esposa Angelina Polanquialco.

En vista de su éxito, García pidió refuerzos y le fue enviado Diego Ortiz, quien previamente había estado en los pueblos de Puna y Porco del departamento de Potosí y trabajando en Capinota (Cochabamba) entre los Urus; también fue doctrinero en Yanacache, lugar considerado como ingreso a Vilcabamba y centro importante de idolatría. Ortiz había nacido en Getafe, cerca de Madrid, y, a diferencia de Fr. Marcos García, era hombre sumamente tímido, simple y de pocas letras, gran amigo de Juan del Canto, extirpador en Huamachuco. Su nombre completo era Diego Ruiz Ortiz[30].

Ortiz y García se presentaron al Inca pidiendo permiso para fundar otra iglesia, pues ya había una, escogiéndose para ello a Fr. Diego Ortiz: *«fue estacando la tierra con altas cruzes, i por los montes y adoratorios fue plantando destos árboles sacrosantos, arrancando Idolos. Bramaban los hechizeros...»*[31]. Todo culminó en la destruccion de un adoratorio existente en el pueblo de Chuquipalpa. Calancha dice: *«estava una casa del Sol, i en ella una piedra blanca encima de un manantial de agua, donde el demonio se aparecía visible, i era adorado de aquellos idólatras, siendo el principal mochadero de aquellas montañas...»*. La Casa del Sol se llamaba Yuracrumi[32]. Las ceremonias, al igual que en el Taqui Oncoy, se realizaban con borracheras rituales. El cronistanos dice: *«padecía persecusiones el padre Fr. Marcos, porque con demasiado zelillo reprendía algunas supersticiones en los Indios principales, i aciones gentilicas en el Inga, cargando la mano en la disolución de las borracheras en que está la causa de todas las desdichas de los Indios...i rara es la borrachera en que no*

aya mezcla de ritos gentílicos, i muchas veces asiste el Demonio visible, i disimulado en figura de Indio»[33]. En esto también hallamos coincidencia con la descripción del Taqui Oncoy, pues Molina indica que las Guacas tomaban posesión del cuerpo de algún indígena para expresarse.

Los dos frailes decidieron terminar con el ídolo de Chuquipalpa, cuyo nombre era Paranti[34], y llegaron al sitio junto con varios indios fieles portando una cruz, rodearon la piedra y la Casa del Sol poniendo leña a todo *«i aviendo exorcizado el sitio, i baldonado al Idolo...pegaron fuego a la leña»*.

La destrucción del santuario de Chuquipalpa determinó la muerte de Ortiz pues *«luego que supo el Inga i su mujer el incendio del Idolo, i el destierro de su dios, i oyendo los lamentos que sus echizeros azían...se vinieron a toda priesa al pueblo de Puquiura; los capitanes del inga venían enfurecidos tratando de matar a lanzadas a los dos religiosos...»*. Inexplicablemente García logró salir de Vilcabamba, dejando librado a su suerte a su infeliz compañero, el padre Diego Ortiz[35].

Es evidente que Marcos García tenía noticia de los españoles sacrificados en Vilcabamba a raíz de la muerte de Manco II, hecho de los que da testimonio Tito Cusi[36]. El propio Diego Ortiz presenció sacrificios de niños[37] y es seguro que García conocía estas prácticas.

Después de muerto Diego Ortiz, la vida para García se hizo muy difícil. Calancha indica que algunos *«religiosos le decían ... que avía huído porque no lo matasen...otros le baldonaban de cobarde...Al fin huyendo de tantos sinsabores...pidió licencia para irse a Chuquisaca»*[38]. El cronista nos dice que vadeando un río se ahogó. Es presumible que el propio García buscara la muerte.

LA MUERTE DE TITO CUSI Y EL MARTIRIO DE ORTIZ

Después de la destrucción del santuario de Chuquipalpa no sólo el Inca estaba dispuesto contra el doctrinero, sino también Angelina, su preferida, la cual tenía el mismo nombre que la esposa; se unió a ellos el mestizo Martín Pando, como secretario, quien ya no pudo separarse de su trágico destino pese a los esfuerzos que hizo para congraciarse con el Inca y su corte.

Pasados cinco días de la quema de Chuquipalpa, Tito Cusi fue al adoratorio donde estaba el entierro de su padre Manco II y lloró allí todo el día *«con ritos gentílicos y descaradas supersticiones»*[39]. Después de esto enfermó; para curarlo le dieron una bebida después de lo cual el

Inca murió, quedando culpado Ortiz. Angelina, amante de Tito Cusi, reunió a los capitanes, quienes decidieron la muerte del agustino.

Ortiz fue prendido en Pucquiura, golpeado y desnudo lo ataron y lo dejaron al sereno. Le piden que resucite al Inca . Ortiz se ofrece para decir una misa con este objeto pese a que ya tenía los brazos desencajados. Terminada la misa sin resultado lo llevan *«a una cruz alta, que estava en el cimenterio y átanle a ella garganta, piernas y brazos...i allí le dieron tan inhumanos azotes...»*[40]. Después lo apartan de la cruz le horadan las mejillas y la barba, por debajo de la lengua, pasándole una soga de la que le arrastraron hasta el suplicio final. Lo llevaron a la vista de doña Angelina y luego hasta Marcanay donde estaba Tupac Amaru, ya proclamado Inca, quien no lo quiso ver juzgando *«indigno que le viese un Rey, i teniéndole todos ellos por aborrecido de sus Idolos, i enemigo capital del Idolo Punchao, del Sol i de sus guacas... mandó que le matasen como blasfemo»*[41]. Lo llevaron a un lugar llamado *"la horca del inca"* y allí le metieron *«cañas de chonta»* debajo de las uñas, finalmente Juan Tupa diole una herida mortal en el cerebro y estando en estertores le pusieron cabeza abajo *«i le metieron un palo por debajo de las ingles i se le sacaron por el celebro»* después *«hincaron el palo en tierra con la cabeza abajo dentro de un hoyo... arrojando dentro salitre y chicha y otras cosas de superstición, ceremonia gentílica que usaban para castigar a los blasfemos contra sus ídolos...»*[42].

El carácter ritual que tuvo la muerte de Ortiz ya fue señalado por Ramos Gavilán, quien hace un paralelo entre la muerte de Tunupa y la del agustino. En ambos casos se trata de un sacrificio por empalamiento. El texto de Ramos, refiriéndose a Tunupa, dice: *«Tentáronle con riquezas, convidáronle con blanduras, añadieron amenazas, pretendiendo con él se dexasse de aquella doctrina, y siguiesse sus cirimonias, y ritos, adorando con ellos al Sol ....de lo cual el hizo ningún caso... los Indios se irritaron de suerte que le empalaron cruelmente, atravesandole por todo el cuerpo una estaca, que llaman ellos chonta... forma de martirio que han usado otras veces, como se ve en el que hicieron al Santo Fray Diego Ortiz»*[43].

Fueron varios los sacrificados durante estos años en que el Taqui Oncoy había avivado la fe indígena. No sólo algunos españoles fueron sacrificados, sino varios indígenas, como aquél que murió en honor a Pachacamac, cerca de Ilabe.

Martirio de Fray Diego de Ortiz en Vilcabamba. Grabado del siglo XVII.

YANACACHI, ¿UNIVERSIDAD DE LA IDOLATRÍA Y CENTRO DIFUSOR DEL TAQUI ONCOY?

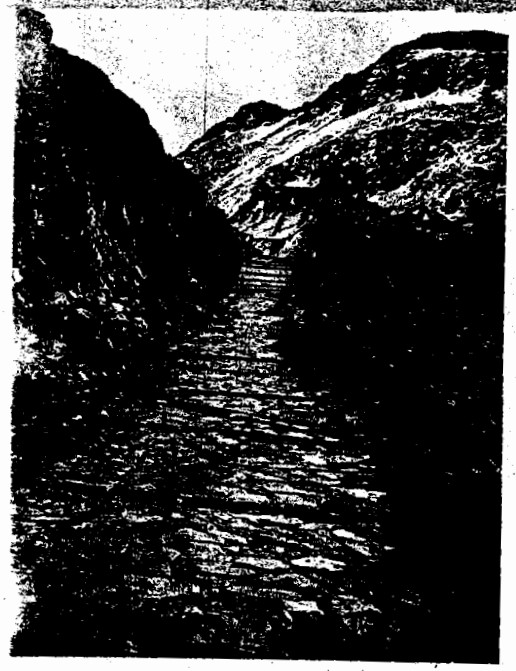
Geográficamente, Yanacachi es un pueblo situado en la provincia de Sur Yungas, a 87 km de la ciudad de La Paz y a una altura de 1.900 mts. sobre el nivel del mar. Es el punto final del famoso camino precolombino del Taquesi (Fig. 13), que pasa a los pies del Mururata por el abra, de 5000 mts. de altura, que forma este nevado con el Taquesi[44]. Conecta el altiplano con los Yungas, concretamente va desde Palca (Mina Bolsa Negra) hasta Yanacachi (Mina La Chojlla). Todo él fue empedrado y hoy se conservan no menos de cuatro kilómetros en perfecto estado. Tanto Bolsa negra como La Chojlla son importantes minas de wolfram.

Según Gonzales Holguín, Yana es negro y Cachi sal, lo que está en concordancia tanto con las minas de wolfram, antes señaladas, como la denominación de cerro negro que se da a los dos montículos por los que pasa el Taquesi.

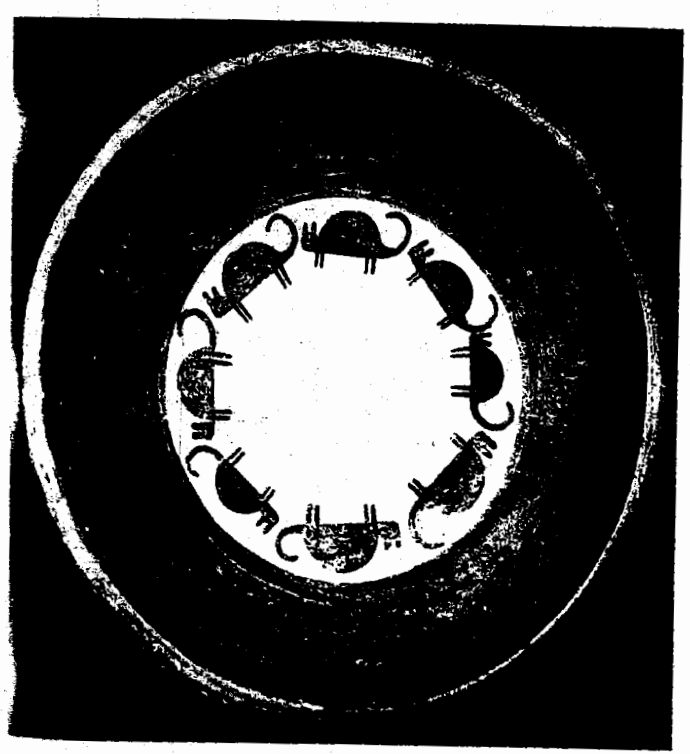
Calancha nos dice que la doctrina de Yanacachi fue: «*El año de mil y quinientos y sesenta y tres le nombró el capítulo Provincial (a Diego Ortiz), siendo el vicario el padre Fray Diego de Dueñas por doctrinante del pueblo y anejos de Yanacache; éste en la antigüedad fue gran pueblo, y la corte de aquella comarca, la universidad de la idolatría y el depósito de los hechiceros...está al norte de Chuquiago casi junto a él y por allí se entra a Vilcabamba... hoy tienen los indios a todo aquel terreno de Yanacache suma veneración... así pensaron los indios de aquellas montañas, que su legislador había vivido en Yanacache, que quiere decir sal negra*»[45].

¿A quién se refiere Calancha con la palabra «legislador»? Quizá a un personaje ligado a la leyenda de Tunupa, o al propio Tunupa, pues en otro lugar indica que «*En la provincia de los chunchos, indios infieles y por conquistar, se halló en las montañas otra cruz grandísima, i es tradición asentada entre aquellos idólatras, que en los tiempos antiquísimos predicó uno que llamaban Apóstol, i que dejó aquella cruz*». La palabra «*montaña*», para los cronistas, es sinónimo de Antisuyo.

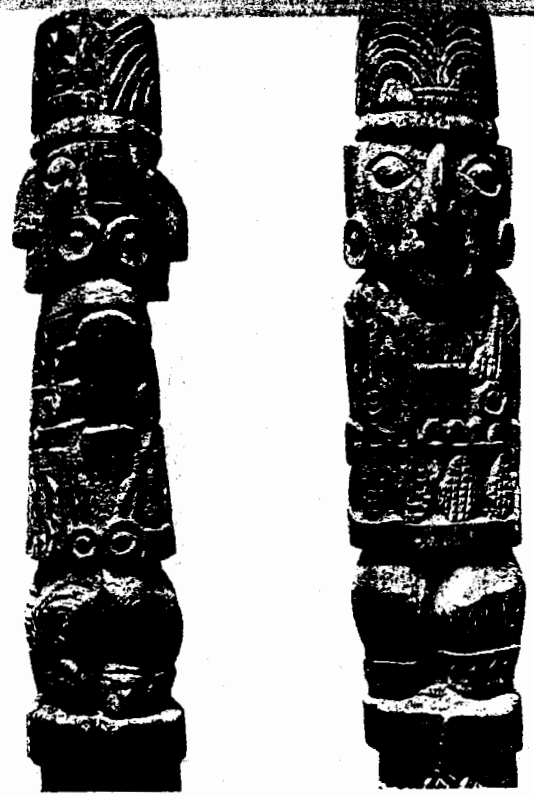
Añade Calancha refiriéndose a los habitantes de Yanacachi: «*Andavan contumaces en sus idolatrías...habíales comenzado a doctrinar a los principios de la conquista, y habíanse hecho peores de lo que fueron en su gentilidad...animándose con el ejemplo de aquellos haraganes vagabundos, que les rezaban la doctrina, llamados Vijaraycos*»[46]. Según Bertonio, de «*Vichikh*» deriva la palabra «*vichikhuanatatha*», que significa «*andar va-*



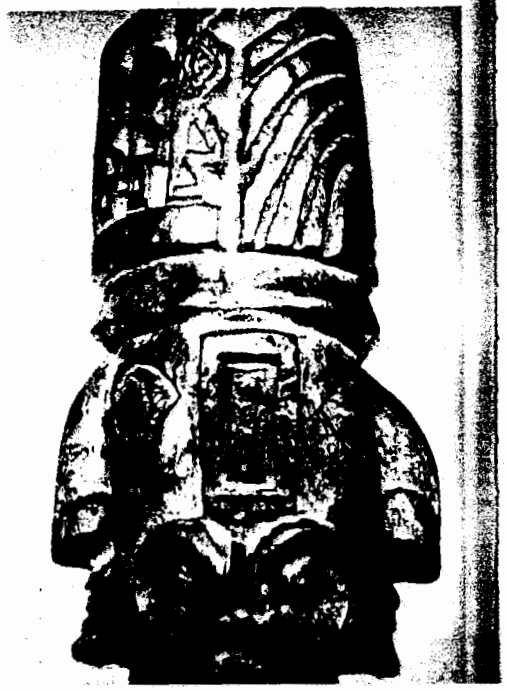
13. El camino prehispánico del Taquesi que conduce a Yanacachi, localidad situada en los Yungas de La Paz.



14. Cerámica incaica proveniente de un enterramiento incaico en Yanacachi.



15. El dios bifronte Pachacamac. Museo de sitio en Pachacamac (Lima, Perú).



16. Detalle de la figura anterior.

gabundo de una parte a otra», y por vagabundo pone la palabra *«sarayco»*. Por ello creemos que por *«vijarayco»* debemos entender *«vagabundos que rezaban la doctrina»*. En todo caso, nos encontramos con hechiceros ambulantes que provienen del Antisuyo y que van predicando lo relativo a sus propios dioses. Sin duda, es parte del gran movimiento del Taqui Oncoy, no olvidemos que Molina nos dice que éste se extendió por toda la Audiencia de Charcas (hoy Bolivia).

Todo ello explica que hay varios centros de difusión, uno de los cuales parece ser Yanacachi, en los Yungas de la Paz; también el Taqui Oncoy alcanzó a Vilcabamba, aunque allí tuvo características especiales.

¿Qué restos materiales quedan en Yanacachi de una cultura anterior a la conquista? Frente a la Iglesia se han encontrado restos de dos enterramientos con cerámica[47], y al final del pueblo, sobre la quebrada que da al río, hay un montículo llamado el *«Mirador del Inca»*, que tiene restos de andenerías y muros que delatan un recinto rectangular, todo ello totalmente cubierto por la vegetación (**Fig. 14**). En todo caso, nos encontramos ante restos incaicos que certifican las palabras de Calancha dando a Yanacachi la categoría de corte de aquella comarca, universidad de la idolatría y depósito de hechiceros.

Ortiz no pudo llevar adelante su catequización, él había dejado Yanacachi para regresar en 1567 cuando *«halló medrados sus hijos»* y *«experimentó grandes durezas en los ya bautizados, pero en los que no estaban convertidos conoció rabias de que hubiese vuelto a su comarca»*. Los pocos indios que quedaban cuando Calancha pasó por allí dijeron que Dios los había consumido *«porque sus antepasados juntándose hombres y mujeres apedrearon al santo (¿Diego de Ortiz ?)»*.

La Iglesia de Yanacachi, hoy muy desmedrada, recuerda simultáneamente a la desaparecida *«universidad de la idolatría»* y al protagonista de uno de los dramas más impresionantes de la catequización.

Un sacrificio en honor a Pachacamac a orillas del lago Titicaca

Dos décadas después de la muerte de Ortiz, en Vilcabamba, se realiza un sacrificio humano a orillas del lago Titicaca el cual es descrito por el cronista Gutiérrez de Santa Clara. Dicho sacrificio se hace en honor a Pachacamac, señor de las profundidades de la tierra y

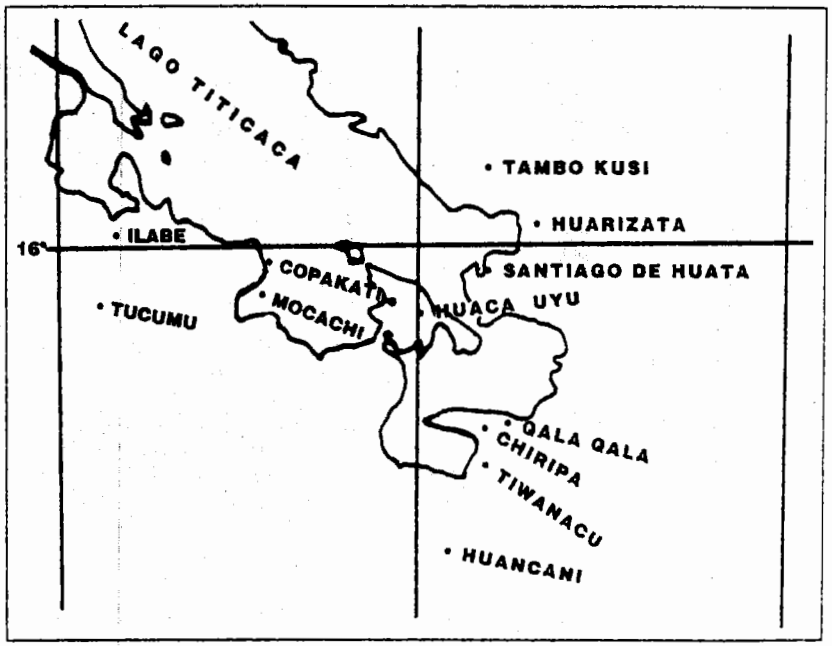
señor de las comidas. La fecha de 1583 y las características del rito que se ofrece en una región totalmente ajena a su dominio, indican que no se trata de una supervivencia precolombina sino de algo propio a las circunstancias que en ese momento se vivían.

Gutiérrez de Santa Clara nos dice que los indígenas esperaban el retorno de los dioses andinos, los cuales eran recibidos con danzas y borracheras, por lo que suponemos que se refiere a lo que Molina y Albornoz llaman «*la enfermedad de la danza*», conocida como Taqui Oncoy. El sacrificio involura a Pachacamac y al Sol, y hace mención del Inca Viracocha como la persona que inicia este ritual.

Gutiérrez de Santa Clara relata el sacrificio en estos términos: «*cuando Viracocha Inga octavo, rey del Cuzco, mandó a todos los curacas y principales indios que en cada año hiciesen en su memoria ciertos sacrificios al dios Sol su padre, porque rogase al dios Pachacama le perdonase los males que había hecho en este mundo contra su deidad, mandó que despues de hechos estos sacrificios al Sol hiciesen otros a las furias infernales...*»[48]. En este primer párrafo hay que considerar el establecimiento de un doble sacrificio al Sol y a Pachacamac. La solicitud de perdón a Pachacamac es difícil de comprender, tal vez se refiere al agravio que hicieron los Incas a este dios, ocupando sus tierras para edificar el templo del Sol. Por furias infernales tenemos que entender el mundo subterráneo.

Gutiérrez de Santa Clara añade: «*Algunos años parece que hicieron estos sacrificios, mas con la diuturnidad del tiempo se olvidaron de lo hacer más después no faltaba quien les truxese a la memoria...Por tanto, luego hacían gran llamamiento de todos los indios (e) indias, y la junta era en un pueblo el más principal que había, y allí todos juntos bailaban y cantaban... Y luego al otro día por la mañana hacían todos una gran borrachera con muchos sacrificios malos y horrendos, invocando al demonio porque no llevase al Inga a su region tartárea... Pedían perdon en esta borrachera al Inga, en haber dejado en olvido los sacrificios que tan encarecidamente les había encomendado... y que ellos pondrían de ahí en adelante por la obra los sacrificios divinales e infernales*». Este párrafo determina un doble culto, subterráneo a Pachacamac y celeste al Sol (y a Vichama). Para ello, enviaban un «*mensajero...*» que lo conseguían de la siguiente manera: «*ofrecíanse luego dos o tres indios borrachos, los que eran más entendidos... echaban los ojos en el más fuerte y bien razonado al cual hacían vestir muy ricamente unas ropas muy blancas de algodón y le ponían muchas axorcas, brazaletes, anillos, zarcillos, collares, calzado y una guirnalda en la cabeza, que todo era de oro fino... Puestas estas cosas le hacían estar en pie, y cuatro indios de los más recios que había tomaban los cabos de un morillo de tres brazas en largo y de gordor de la pantorrilla y poníanlo debaxo de la barba, muy apegado al gaznate, que él mismo se echaba sobre él. Y venía luego un indio de grandes fuerzas el cual traía una buena cachiporra de encina y cobre, para dalle tras el cogote, y antes de le dar le decían todos el gran descanso que iba a tener en la otra vida y de como había de comer y beber espléndidamente con el Inga, y las mozas que había de gozar... Estándole diciendo estas cosas y otras le daban con gran fuerza un terrible golpe en la cabeza que lo derribaban ... luego le secundaban con otro golpe y lo acababan de matar... despues los indios tomaban el cuerpo y lo llevaban al templo de sus ídolos y así vestido lo enterraban y en la sepultura echaban muchas joyas de oro y plata y mantas... Destos indios que así enterraban vide sacar la osamenta de dos dellos en el Gran Collao...el un indio destos sacó de la sepultura Don Martín de Guzman, en el pueblo de Chucuito, y el otro sacó Francisco de Villacastín en el pueblo de Puno*»[49].

La descripción es tan puntual que parece fue recibida por Gutiérrez de un testigo presencial; no resulta fácil aceptar que el cronista, dado su carácter de español, hubiera presenciado el sacrificio.



Ubicación de las estelas bifrontes al sur del lago Titicaca, según Portugal.

En el mismo ámbito geográfico descrito por Santa Clara (Chucuito-Puno), está Ilabe, donde, según Arriaga, se adoraba al *«dios de las comidas»*, que era bifronte y bisexuado con un rostro que miraba al levante y otro al poniente, el cual estaba situado sobre el cerro Tucumu. Sabemos por Calancha que Pachacamac era bifronte y era el «dios de las comidas". Ambas informaciones son compatibles, por lo que creemos que el ídolo de Ilabe es la imágen del dios creador Pachacamac, que en el Collao se adoraba sobre el cerro Tucumu. Cabe indicar que hay varias estelas bifrontes al sur del lago Titicaca, entre ellas las de Taraco y Mocachi.

El texto de Arriaga describe al ídolo de Ilabe de la siguiente manera: *«un ídolo de piedra de tres estados de alto muy abominable, que descubrí dos leguas de este pueblo de Ilavi estaba en un cerro, el más alto que hay en toda esta comarca... Estaba una plazuela hecha a mano, y en ella una estatua de piedra labrada con dos figuras monstruosas, la una de varón que miraba al nacimiento del Sol, y la otra con otro rostro de mujer a sus espaldas, que miraba al poniente... Las cuales figuras tienen unas culebras gruesas que suben del pie a la cabeza a la mano derecha e izquierda y así mismo tienen otras figuras como de sapos»*[50]. Sin duda, se trata de una estela de la Epoca III de Tiahuanaco, del estilo llamado «*Pajano*», por Portugal, y «*Yaya-mama*», por Sergio Chávez[51].

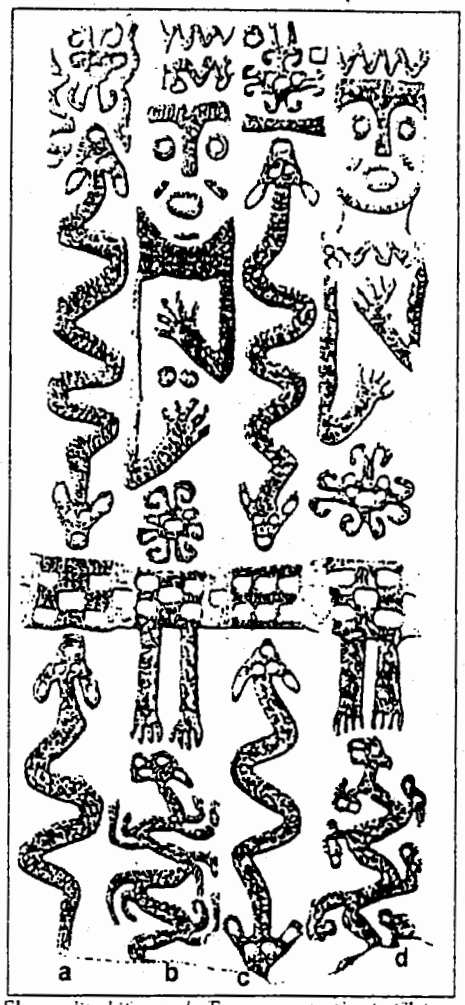
Ramos Gavilán lo describe así: *«En el cerro llamado Tucumu, frontero de la Isla Titicaca, descubrió (García Quadrado) un Idolo de piedra de tres varas y media de alto, que tenía dos rostros, casi a la traza que pintaron a Jano, salvo que el un rostro era de varón, y el otro de mujer, con dos culebras que le subían de los pies, y en la corona un sapo muy grande en forma de tocado. Adorávanle por dios de las comidas...»* (Cap.XXXII).

Si la hipótesis es correcta, tendríamos en Ilabe la imagen del creador Pachacamac, aceptando en sí la dualidad: masculino/femenino, luz/tinieblas, cielo/tierra **(Figs. 15 y 16)**. Las serpientes aluden al carácter subterráneo propio del dios del averno. No olvidemos que Murúa relaciona a Pachacamac con la *«mala serpiente»*.

Hay un detalle más, a la víctima se la viste con ropas blancas de algodón, el algodón es propio de la costa, reino de Pachacamac, y no de las tierras altas donde están Puno y Chucuito y donde la ropa se hace de lana.

VIRACOCHA, EL DIOS CREADOR ANDINO, Y PACHACAMAC, EL DIOS CREADOR COSTEÑO

El culto al dios del cerro Tucumu, así como el de Tunupa, que es de la misma región, quedarón relegados a un segundo plano por el dios Viracocha, que es el dios creador andino en tiempo de los Incas. Cieza de León, refiriéndose a él, dice: *«Generalmente le nombraron en la mayor parte Ticsi Viracocha, aunque en la provincia del Collao le llaman Tuapaca»*[52]. Tuacapa, o Taguacapa. es el otro nombre de Tunupa, a quien Bertonio considera dios creador, venerado por los indios que habitaban las orillas del lago Titicaca[53]. En *Estructuras andinas de poder*, María Rostorowsky establece la relación Tunupa-Viracocha en los siguientes términos: *«Debido al auge de las fuerzas cuzqueñas el dios Viracocha suplantó a Tunupa»*[54].



El monolito bifronte de Taraco, según Sergio Chávez, corresponde al estilo «Yaya - mama».

En Viracocha se esconde un ser plural cuya naturaleza asoma a través de sus diferentes nombres, los cuales, además de señalar las características del dios, dan testimonio de las divinidades que en él se insumen ya sea en el espacio o el tiempo[55]. Entre los nombres de Viracocha tenemos: Con, Pachayachachic, Ticsi, Cavlla, Tocapu, etc[56].

Según Antonieta Fioravanti, etimológicamente «*Vira*» significa «*grasa*» y «*Cocha*» significa «*agua*», más propiamente «*lago*» o «*mar*». Como lo demuestra la autora citada, para los pueblos andinos, «*grasa*»

equivale a «*ánima*» por lo que Viracocha significaría «*espíritu del lago*» o «*espíritu del agua*»[57].

Este Viracocha es quien crea la primera humanidad y la destruye por agua. Despues de un tiempo de oscuridad hace que emerjan en la isla Titicaca, el Sol y la Luna. Finalmente, crea una nueva humanidad y envía sus dos «*criados*»: Imaymana Viracocha y Tocapu Viracocha a poblar la selva (oriente) y la costa (occidente). Su antagonista es el tercer «*criado*» llamado Tunupa.

Viracocha tiene una saga paralela a Pachacamac, que es adorado en la costa del Pacífico y que quizá se conoció en la zona del lago Titicaca en forma del ídolo bifronte tantas veces representado durante el Horizonte Medio, con anterioridad a la aparición del imperio Tiahunaco. Viracocha desplaza a estos antiguos cultos, presentándose como dios creador y regenerador.

Para conocer a los dioses de la costa, y especialmente a Pachacamac, tenemos el testimonio de Gutiérrez de Santa Clara, quien dice: «*adoraban dos dioses, que el uno se decía Cons y el otro Pachacamac, como dioses principales y como asesores tenían el Sol y la Luna que eran marido y mujer ... Bien es verdad que Cons y Pachacamac hacian estas operaciones, mas a estos no los veían, mas que a estos dos (Sol y Luna) sí*»[58]. Gutiérrez continúa: «*cuentan los indios muy viejos que el primer dios fue llamado Cons, el cual formó la tierra, el sol, la luna y las estrellas y la tierra con todos los animales, y lo demás que hay en ella, que fue tan solamente con el pensamiento y con el resuello... después desto se fue a la mar y que fue a a pie enjuto sobre ella, y sobre los ríos, y que crió todos los peces*»[59]. Según Rostorowsky, Con es un dios tan antiguo que se puede colocar en el Horizonte Temprano[60].

Uno de los epítetos de Viracocha es Con, por lo que podemos suponer que Viracocha asimiló a Cons, primer dios creador. Por ello, su nombre de Con-Ticsi-Viracocha.

Continúa Gutiérrez de Santa Clara, diciendo: «*vino a la tierra otro un dios mas poderoso que Cons, llamado Pachacamac, que quiere decir hacedor del mundo o reformador, y que destruyó con fuego y agua todo lo hecho y criado por el dios Cons y que los indios que había los convirtió en simios y monas y los envió a morir en los Andes... y después de destruidas estas tierras... el dios Pachacamac... crió de nuevo otros indios, a los unos hizo poblar la serranía que estaba fresca por haber regado la inundacion del diluvio, y a los otros mandó a poblar los llanos de la marina, en unos valles de mucha agua que viene de la sierra... Salidos fuera de estos valles es la tierra de grandes arenales... que no hay en ellos, tan sólo un árbol porque lo quemó todo el fuego, y que la ceniza se tornó despues arena*»[61].

Este párrafo nos hace ver que Viracocha asume las acciones que originalmente no sólo pertenecieron a Con, como la creación de la primera humanidad, sino también los hechos de Pachacamac, incluyendo el dominio del Antisuyo y del Contisuyo.

Los textos antes citados muestran cuan próximo está el mito de Pachacamac a los hechos atribuidos a Viracocha. Demarest apunta a la identificación de ambos dioses. Calancha, por su parte, afirma: «*Téngase por supremo dios al que creó al mundo; eso quiere decir, Pachacamac Pachayachachic*». Aquí, Calancha da a Pachacamac el epíteto que todos usan para Viracocha, asimismo, Calancha nos dice que este Pachacamac Pachayachachic, «*irritado del todo (con los humanos), les arrojó tan gran aguacero, y tan inmensa cantidad de agua, que ahogó a todos los hombres*»[62], hechos que Sarmiento atribuye a Viracocha. Estos textos no hacen más que reforzar la frase de Murúa: «*le llamaron Pachacamac, de lo cual tuvieron noticia ser el Tespsi Viracocha*», la cual testimonia la identificación Pachacamac-Viracocha[63] implícita en los otros cronistas.

Las características propias de Pachacamac vienen dadas en el texto de Huarochiri[64], allí, el dios Llocllayhuancupa se expresa así: «*Yo soy hijo de Pachacamac, del que hace temblar la tierra*». El texto continúa: «*La gente decía a propósito del que hace temblar la tierra: cuando se encoleriza (Pachacamac) tiembla, a veces cuando mueve su cara a un lado tiembla (por eso) no mueve su cara en absoluto, si moviera todo su cuerpo el mundo acabaría*»[65]. Calancha, con respecto a este dios, nos dice: «*Pachacamac bramando encendía los andes y centellando atemorizaba los campos*» .

Finalmente, el mismo Calancha lo describe como dios de las comidas. Según él, Pachacamac creó a un hombre y una mujer, murió el hombre y la mujer concibió un hijo del Sol[66]; Pachacamac mató a este hijo sembrando sus dientes, de los cuales nació el maíz, de sus huesos nacieron las yucas, y de la carne los pepinos y pacayes. Así queda claramente establecido que el dios del interior de la tierra es también dios de las comidas. Calancha es explícito en este punto pues dice: «*debiéndose al dios Pachacamac el sustento y la abundancia*»[67].

Según María Rostorowsky el antiguo nombre de Pachacamac es Ichma, siendo Pachacamac el epíteto quechua con que los Incas nominaron a esta divinidad cuando la asimilaron a su panteón, en tiempo de Tupac Inca Yupanqui. Desde muy antiguo tenía un gran templo en la costa. Según Menzel el estilo cerámico encontrado allí corresponde a la época 2 de la cultura Huari y, por tanto, los restos ceremoniales relacionados con Pachacama-Ichma deben datarse en el

Horizonte Medio, después del siglo VIII de nuestra era y antes de el siglo XII[68].

Los Incas respetaron el templo de Pachacamac y construyeron otro dedicado al Sol. En el antiguo templo se encontró una imagen bicéfala, tallada en un alto poste de madera. Allí se muestra el anverso y reverso de un mismo ser diferenciado tan sólo por sus atributos (Figs. 15 y 16). En una de las caras, el personaje se viste con mazorcas de maíz, identificables, según Rostorowsky, con el día y el sol. El personaje del reverso lleva en el pecho dos peces y en el torso cabezas de zorro, animal relacionado con la noche. Se muestran así las dos faces antagónicas del mito de Pachacamac– Vichama. De acuerdo a estos textos, la estratigrafía de los esquemas mitológicos puede resumirse de la siguiente manera:

a) Antiguos dioses locales eran Tunupa, para el Collao, e Ichma, para la costa central, en tanto que la costa norte adora a Cons.

b) En el Horizonte Medio, estos dioses se adscriben al panteón Huari-Tiahuanaco, probablemente con la preeminencia del dios collavino en cuyo ámbito se centra el mito de la creación.

c) Con los Incas, el dios Viracocha sustituye a Tunupa, y Pachacamac a Ichma.

d) Algunos cronistas identifican a Viracocha con Pachacamac.

e) Ambos son dioses invisibles que se manifiestan por medio de la dualidad Sol/Luna, noche/día. Ambos se exteriorizan mediante movimientos geotectónicos.

f) Viracocha es la fuerza invisible que mueve al sol, mientras que Pachacamac es el señor de las profundidades de la tierra.

g) Así como Viracocha se exterioriza mediante el par Sol-Luna, Pachacamac lo hace por la dualidad Tierra/Agua, elementos que hacen posible la producción de la comida (yuca, maíz, etc.).

h) En algunos mitos se presenta a la Pachamama como hermana de Pachacamac.

El culto a Pachacamac, antiguo dios creador, resucita en el siglo XVI durante el movimiento del Taqui Oncoy y su nombre es invocado por los pueblos enardecidos que pedían se arroje de los Andes al dios de los cristianos. El sacrificio que hacia 1580 se hace a orillas del lago en su honor, hace pensar en una ofrenda propia de este movimiento que tenía como dioses principales a Titicaca y Pachacamac.

pág. 31.

. Cap. LXXIV. Libro I, pág. 268. Calancha, pág. 1856.

. II pág. 162.

HA, 1863.

cabamba.

., op.cit., pág. 129.

HA, pág. 1798.

ág. 1800.

ágs. 1804 y 1806.

. Lib. I, Cap. 75, pág. 270.

ES «*Un movimiento nativista*», pág. 89, «Nuevos aspectos del Taqui Oncoy»,

S, 1976, pág. 168 y ss. Según Cobo, en el estómago de Guauqui Inti enizas.

EST, ARTHUR, 1981, pág. 23.

A, op. cit., pág. 130.

, op.cit., pág. 114.

CHA, pág. 1796.

ágs. 1788, 1790, 1773.1774 y 1789.

ág. 1813.

ágs. 1800-1801.

ág. 1814.

, vol II, pág. 945.

CHA, pág. 1830.

USI, pág. 113.

NOTAS

El estudio sobre el sacrificio de Ortiz ha sido presentado al II Congreso Internacional de Etnohistoria, realizado en Coroico (La Paz, Bolivia), y se publicó en *Etnicidad, economía y simbolismo en los Andes*, La Paz, 1992. El presente trabajo en la parte correspondiente al sacrificio en honor a Pachacamac ha sido elaborado en base a dos artículos anteriores «La cuatripartición andina y la relación Pachacamac - Viracocha», publicado por la Universidad de Provenza en el Volumen I de «*Cultures et Societés Andes et Méso-Améririque, Melanges en hommage á Pierre Duviols» (Ed. Thiercelin)*, trabajo que fue presentado en Aix-le-Provence (Francia) en Dic. de 1989. El segundo articulo es «Pachacamac y los dioses del Collao», en «*Religions des Andes et langues indígenes*, Université de Provence 1993.

1. DUVIOLS, 1977 pág. 95.

2. Ibidem, pág. 98.

3. CALANCHA, pág. 784.

4. MILLONES, «Un movimiento nativista en el siglo XVI: el Taqui Oncoy» en *Ideología mesiánica del Mundo Andino*, pág. 87; Molina, «Fábulas y Mitos de los Incas» Madrid 1988, pág. 129.

4a. No sabemos a que se referían al mencionar la huaca Titicaca, posiblemente a la roca sagrada existente en la actual Isla del Sol o al puma ardiente o «gato» que allí se veneraba.

5. TERESA GISBERT, 1990, pág. 114.

6. MILLONES, op. cit. pág. 87.

7. El sacrificio de Ortiz es similar a la muerte que, según los mitos, recibió el dios Tunupa.

8. Ver nota 6.

9. VARGAS UGARTE, Tomo I, pág.. 72.

10. CALANCHA, pág. 1793.

11. Ibidem, pág. 107.

12. TITO CUSI, pág. 112 y 113.

13. TITO CUSI, pág. 116

14. CHANG, pág. 31.

15. MURÚA, Cap. LXXIV, Libro I, pág. 268. Calancha, pág. 1856.

16. COBO T., II pág. 162.

17. CALANCHA, 1863.

18. Léase Vilcabamba.

19. MOLINA, op.cit., pág. 129.

20. CALANCHA, pág. 1793.

21. Ibidem, pág. 1800.

22. Ibidem, págs. 1804 y 1806.

23. MORUA, Lib. I, Cap. 75, pág. 270.

24. MILLONES «*Un movimiento nativista*», pág. 89, «Nuevos aspectos del Taqui Oncoy», pág. 97.

25. DUVIOLS, 1976, pág. 168 y ss. Según Cobo, en el estómago de Guauqui Inti estaban las cenizas.

26. DEMAREST, ARTHUR, 1981, pág. 23.

27. MOLINA, op. cit., pág. 130.

28. GISBERT, op.cit., pág. 114.

29. CALANCHA, pág. 1796.

30. Ibidem, págs. 1788, 1790, 1773,1774 y 1789.

31. Ibidem, pág. 1813.

32. Ibidem, págs. 1800-1801.

33. Ibidem, pág. 1814.

34. TORRES, vol II, pág. 945.

35. CALANCHA, pág. 1830.

36. TITO CUSI, pág. 113.

37. Ibidem.

38. Ibidem, pág. 1891.

39. Ibidem, pág. 1838.

40. Ibidem, págs. 1851 y ss.

41. Ibidem, pág. 1863.

42. Ibidem, pags. 1864 y 1866.

43. RAMOS GAVILÁN, ed. Pastor, pág. 60.

44. STOTHERST (1967).

45. CALANCHA, pág. 1781.

46. Ibidem.

47. El reconocimiento del lugar y las andenerías existentes los hice personalmente, gracias a la hospitalidad de la familia Aguirre Urioste.

48. GUTIERREZ DE SANTA CLARA, pág. 231.

49. Ibidem.

50. ARRIAGA, pág. 227.

51. CHAVEZ, 1975.

52. CIEZA DE LEON, 1985, pág. 9.

53. BERTONIO LUDOVICO, 1612, Primera Parte fol. 192. Bertonio dice que Tunupa era «*dios de estos indios*», aplica el nombre dios en el concepto cristiano, lo que implica su función de Creador.

54. ROSTOROWSKY, *Estructuras andinas de poder*. Lima, 1983, pág. 2.

55. Viracocha se presenta bajo diferentes formas; así, sabemos que en el Cuzco, en el templo dedicado a su culto, asumía un aspecto antropomorfo, en cambio en el Coricancha se lo representó ,según el cronista Santa Cruz Pachacuti, con un disco de oro en forma de óvalo, o «*huevo*», como conviene a quien es origen de todas las cosas. Estaba colocado entre el Sol y la Luna. Uno de los himnos que se le dedica dice: «*Oh almácigo de sustancia vital/rey que pone fundamentos/sea este varón/sea este mujer/...*». Este texto sugiere a una divinidad que conjunciona en sí los dos sexos: bien dice Franklin Pease que el dios creador andino es andrógino[a]. Todo parece indicar que el Sol natural, y su contraparte, la Luna, son la imagen visible bisexuada.

56. DUVIOLS, PIERRE. «Los nombres quechua de Viracocha, supuesto Dios Creador de los evangelizadores», *Alpanchis* N. 10, Cuzco, 1977.

57. MOLINIE FIORAVANTI, ANTOINETTE. *El regreso de Viracocha*, pág. 75 ss.

58. GUTIERREZ DE SANTA CLARA, pág. 231.

59. Ibidem.

60. Rostorowsky. (1983) pág. 2.

61. Gutiérrez de Santa Clara pág. 231 ss.

62. CALANCHA, pág. 763

63. Ibidem, pág. 829.

64. HUAROCHIRI, 1987, pág. 293.

65. Ibidem, pág. 335.

66. CALANCHA, pág. 931.

67. Ibidem.

68. MENZEL, pág. 149 y ss.

Las imágenes de Illapa

El sincretismo

Para el español del siglo XVI era difícil aceptar el que Dios había dejado a toda una parte de la humanidad en la total ignorancia de las verdades de la fe, con la consecuente imposibilidad de conseguir la salvación. Así nació la tesis, ya esbozada por San Agustín, de que Dios en su forma trina había dejado su huella en el hombre no cristiano[1]. Los humanistas del renacimiento, como Marcilio Ficino y Pico de la Mirándola, buscaron trinidades rudimentarias en la cultura greco-romana como un anticipo a lo que sería el dogma católico[2]. Esa misma fue la actitud de cronistas como Bernabé Cobo, quien afirma que el Sol y el Trueno eran dioses trinos. José de Acosta nos habla del dios trino Tangatanga, venerado por los indios sacacas en Chuquisaca y el norte de Potosí[3].

En este caso, como en otros, influyó la pervivencia del culto a los antiguos dioses prehispánicos. Los doctrineros se preguntaron, una y otra vez, si aquellos dioses no eran vestigio de la revelación divina alterada, según ellos, por el demonio. Se planteó la tesis de que el mundo indígena había llegado al conocimiento de Dios creador tan sólo mediante el entendimiento; así lo predicaba Avendaño el año de 1648 en su Sermón II, cuando decía: «*Aunque la fe nos enseña hijos, que hay Dios, con todo eso los filósofos gentiles, con la razón natural, sin la fe, alcanzaron a saber que hay Dios... y le llamaron Pachacamac, que quiere decir ánima del mundo...*»[4].

Aceptada esta proposición, que se hizo extensiva al dios-creador Viracocha, identificado a veces con Pachacamac, se ingresó a una dialéctica de analogías que permitía buscar la equivalencia de los antiguos dioses prehispánicos con santos de la Iglesia Católica. De esta aventura del pensamiento y de la persistencia indígena por evitar la

muerte de sus dioses, nació la identificación de la Virgen María con la Pachamama, de San Bartolomé con Tunupa y de Santiago con el dios del rayo Illapa, identificaciones que requirieron de un apoyo iconográfico inmediato, ya que se trataba de trasmitir, por medio de la imagen, la fe cristiana[5].

EL CULTO AL RAYO: SUS SANTUARIOS

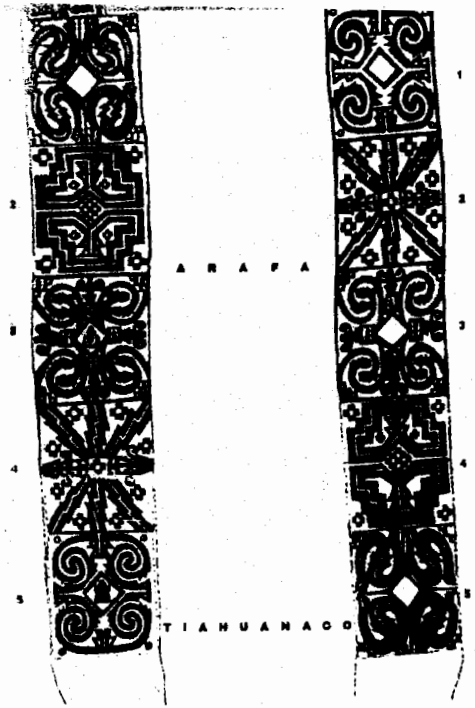
Es necesario puntualizar que Illapa es un dios andino que abarca la zona comprendida entre Cuzco y Potosí (sur de Perú y región occidental de Bolivia); es dios del trueno y del rayo que fue venerado por los indios de habla aimara y quechua . Fue adoptado por los Incas que le rindieron culto en el templo de Coricancha junto al Sol y al dios creador Viracocha. Es un dios perteneciente a culturas mucho más antiguas que se incorpora al panteón incaico. Como ocurre con la diosa de la tierra, Pachamama, Illapa es un dios universal para todo el sur andino, el cual recibió culto en la sierra central bajo el nombre de Libiac, Yaro y Catequil y, según Guamán Poma, también recibía el nombre de Curi y Cacha.

De acuerdo a las diferentes culturas que se desarrollan en la sierra, Illapa sufre sucesivas metamorfosis, la última de las cuales tiene lugar después de la conquista cuando adquiere la imagen del apóstol. También cambia de acuerdo a los pueblos que le rinden culto, por lo que asume diversas formas; lo que no cambia es su naturaleza como dios del trueno, del rayo y de las tempestades. Cobo nos dice que: *«este dios era general, tenía en todas partes imágenes y guacas y adoratorios. ...Cuando faltaba el agua o empezaba a helar temprano, echaban suerte los agoreros, y determinado el sacrificio que se había de hacer al trueno, luego contribuía todo el pueblo... y entregado a los sacerdotes y ministros, ellos lo dividían entre sí, e iban cada uno por su parte a la puna y páramo, a lo más alto que hallaban, y allí lo ofrecían y sacrificaban... Pasaban en esto gran suma de borracheras y bailes de día y de noche, y otras ceremonias y supersticiones»*[6].

Se le rendía culto en el templo de Coricancha y en el templo de Totocache, que el Inca Pachacutec mandó a edificar en Cuzco. La imagen del Trueno que allí se veneraba era antropomorfa y de oro macizo, y estaba sobre unas andas del mismo metal bajo la advocación de Inti-Illapa[7]. Tenía el Trueno otro templo propio en el sitio de Pucamarca, en la ciudad de Cuzco, en las casas que fueron del licen-

17. Fortaleza de Sacsahuaman (Cuzco), donde se libró la batalla entre españoles e indios durante el cerco de Manco II. Según la tradición, allí se apareció Santiago en medio de una tormenta dando la victoria a los conquistadores.

18. La Catedral de Cuzco con la Iglesia del Triunfo, antiguo Sanctuarium, lugar en el que se apareció María dando la victoria a los españoles.



19. La "Piedra del rayo" completa, según Sergio Chávez. Reconstrucción hecha uniendo el pedazo existente en Tiahuanaco (Bolivia) con el procedente de Arapa (Perú).

20. Fragmento llamada "piedra del rayo", cultura Pucara. Museo de Tiahuanaco, La Paz (Bolivia).

ciado Gama, donde se le adoraba bajo la advocación de «*Chucuilla*»[8] También era adorado en el cerro de Chuquipalta, cerca de la fortaleza de Sacsahuaman (Cuzco); allí se le rendía culto junto al creador Viracocha Pachayachachic y a Punchao, que era una advocación del Sol[9]. En el antiguo adoratorio de Cacha se le adoraba en la forma de tres piedras[10]. Finalmente, cabe preguntarse si el templo de Amaru Cancha, sobre el que los jesuitas edificaron su Iglesia, no tenía también algo que ver con el dios del rayo.

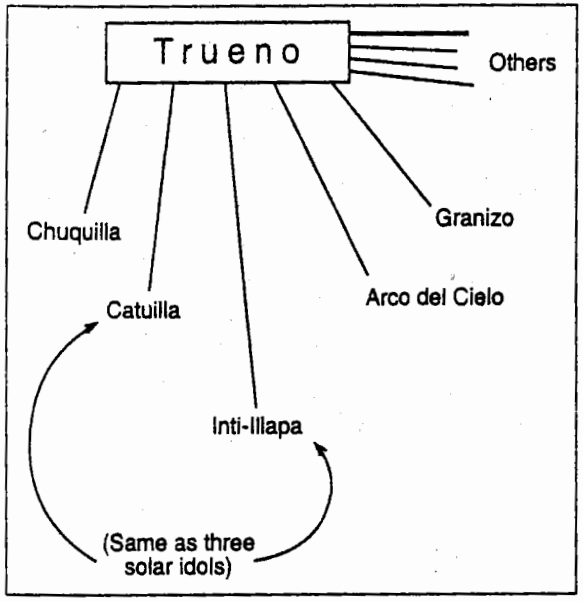
El Trueno era un dios terrible, Morúa dice: «*En el templo dicho Curi Cancha estavan las estatuas... del trueno y el relámpago, que todos estos reberenciaban como cosa temerosa y espantable, y que les podía hacer daño...*»[11]. La casa tocada por el rayo era lapidada y el terreno al que él llegaba se amojonaba y nadie podía pisarlo. Las mujeres que tenían hijo en tormenta parían para el rayo; asimismo, eran hijos del rayo los mellizos, uno de los cuales era sacrificado y el otro dedicado a «*hechicero*»; finalmente, se consideraban hijos del rayo las personas nacidas con alguna deformidad[12].

La pluralidad de Illapa

Por lo expuesto, vemos que el Trueno es una de las tres grandes deidades del Ande en tiempo de los Incas; se le atribuía poder sobre los fenómenos atmosféricos. Illapa era señor de las tempestades, del trueno, el rayo y el relámpago; asimismo, era dador de lluvia y por lo tanto en su mano estaba beneficiar los campos o matar las cosechas y animales con heladas y granizo. Se le sacrificaban niños, alpacas manchadas, es decir, no blancas ni negras ya que las primeras estaban dedicadas al Sol y las segundas a Viracocha.

En cuanto a su esencia, creemos que sólo podemos tener una idea muy inexacta de ella, dadas las interferencias culturales que sufre. Cobo escribe: «*Llamaban al Trueno con tres nombres el primero y principal era Chuquilla, que significa resplandor de oro, el segundo Catuilla y el tercero Inti-Illapa*»[13]. Demarest identifica a Catuilla con Catequil o Catequilla, nombre bajo el que se adoraba al rayo en la sierra central[14]; Inti-Illapa nos muestra la forma solarizada de este dios bajo la cual, según la leyenda, se le apareció al Inca Pachacutec[15].

Garcilaso de la Vega objeta la trinidad del trueno alegando que son los españoles quienes hicieron de él un dios trino y nos dice: «*A todos tres (rayo, trueno y relámpago) juntos llaman Illapa, y por la semejanza*



Esquema realizado por Demarest que muestra el poliformismo del Trueno de acuerdo al texto de Cobo.

tan propia dieron este nombre al arcabuz. Los demás nombres que atribuyen al trueno y al sol en trinidad son nuevamente compuestos por los españoles». Esta objeción de parte de Garcilaso acerca de la trinidad de Illapa se hace extensiva a otras «trinidades» prehispánicas, como el dios Tangatanga mencionado por Acosta. Garcilaso dice al respecto: *«El ídolo Tangatanga que un autor dice que adoraban en Chuquisaca...Que digan los indios que en uno eran tres y tres en uno, es invención nueva de ellos, que la han hecho después que han oído la Trinidad... para adular a los españoles, para decirles que también ellos tenían algunas cosas semejantes a las de nuestra religión... Esto afirmo como indio que conozco la natural condición de los indios. Y digo que no tuvieron ídolos con nombre de trinidad; y aunque el general lenguaje del Perú por ser tan corto de vocablos comprende en junto con solo un vocablo tres y cuatro cosas diferentes, como el nombre Illapa que comprende el relámpago, el trueno y el rayo»*[16].

Queda claro que bajo el nombre de Illapa se reúnen varias manifestaciones sagradas relacionadas entre sí. Tres, según los cronistas interesados en mostrar relación con la Trinidad cristiana, pero en realidad se trata de manifestaciones «múltiples», cosa que Cobo apunta con cautela cuando indica que debajo del nombre del trueno *«como adherentes a él, adoraban al rayo, al relámpago, al arco del cielo, las lluvias, el granizo y hasta las tempestades, torbellinos y remolinos de vientos»*[17].

Ciertamente el dios del Trueno es algo más que Illapa y algo más que un dios trininitario. Ludovico Bertonio nos dice que el nombre aimara del Trueno es *«Pusicakha»*[18] y también relaciona Pusicakha con Santiago, Illapa y el Rayo[19]. Si consideramos que *«Pusi»* significa cuatro y *«ccaca»* significa *«fantasma»*, Pusicakha podría traducirse como *«cuatro fantasmas»* lo que indica que estamos ante un dios de naturaleza cuádruple[20].

Otro dios cuatripartito es Viracocha, que también se desdobla en cuatro: Viracocha Pachayachachic, el Creador; Tocapo Viracocha, señor del Occidente y la costa; Imaymana Viracocha, señor de la selva y del oriente; y Tunupa, señor del Collasuyo y del sur[21]. Curiosamente, los jesuitas nos dicen que en el Collao al dios creador le llamaban Pusicaca[22].

Illapa sería una de las formas o manifestaciones de Pusicakha, como Tunupa lo es de Viracocha[23]. Illapa y Tunupa se identifican pues ambos dominan el rayo y el fuego[24].

El carácter guerrero de Illapa se remonta a los señoríos aimaras y a los llacuaces responsables de la caída del Imperio Huari, éstos eran adoradores del dios Libiac, que es el nombre con que conocen al rayo; y se consideraban a sí mismos procedentes del lago Titicaca. El ancestro fundador de los llacuaces era Apu Libiac Cancharco, «por otro nombre Yarnaman» (o Arnavan) que, según el mito, es hijo del Trueno[25].

LA IMAGEN DE ILLAPA Y SU RELACIÓN CON LA SERPIENTE CELESTE

Esta deidad polimorfa, considerada dios del trueno y llamada comunmente Chuquilla, o simplemente Illapa, estuvo representada, según Cobo, en el templo de Coricancha mediante tres estatuas formadas por mantas. En esto era semejante al Sol, que es descrito como tres bultos hechos *«de unas mantas muy gruesas y tupidas de manera que se tenían sin artificio»*[26]. A su vez, para Molina, *«Chuquiylla Illapa que era huaca de Relámpago y Trueno y Rayo la qual huaca era forma de persona, aunque no le vían el rostro»*, pero, al parecer, sí veían *«la ropa doblada junto a él»*[27].

Podemos decir que la imagen del Rayo existente en el Coricancha estaba formada por mantas y que carecía de rostro; era triple, según Cobo, y según Molina formaba parte de una trinidad mayor, junto con Viracocha y el Sol.

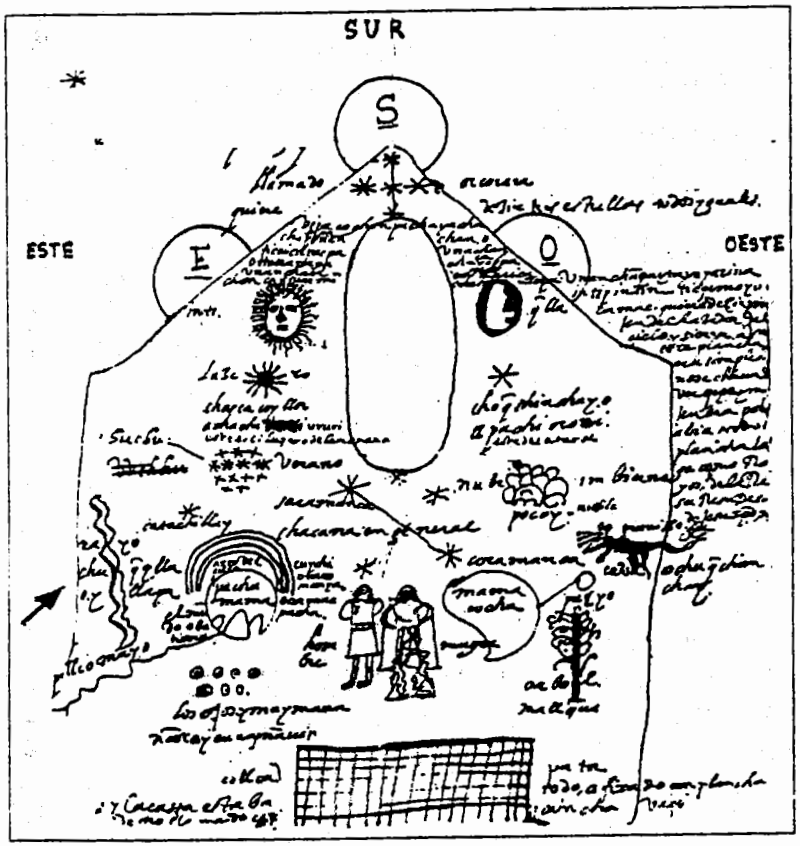


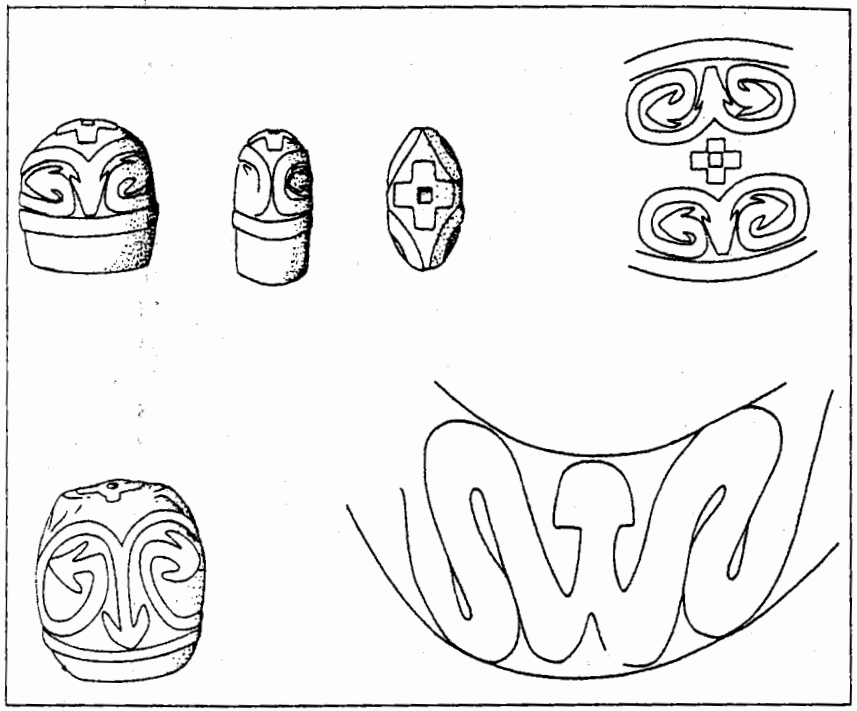
Imagen conceptual del altar de Coricancha, de acuerdo al cronista indio Juan Santa Cruz Pachacuti. A la izquierda (señalada con una flecha), la representación de Illapa o rayo.

Parece que en la época que sigue a la caída del imperio Huari-Tianuanaco, que antecede a los Incas, se acentúa el carácter guerrero de Illapa, el cual es asimilado por muchas etnias bajo diferentes nombres. Tal ocurre con los Yaro, y es adoptado por los Incas, quienes lo llevan al mismo Coricancha, como tercer dios en importancia. El cronista indio Juan Santa Cruz Pachacuti, al dibujar conceptualmente el altar de Coricancha, sitúa a Illapa a la derecha de Viracocha y debajo del Sol, lo llama «*rayo, chuqylla o yllapa*» y lo dibuja con líneas paralelas culebreantes, reflejando la ligazón serpiente-rayo que es continua en la religiosidad andina. Esta imagen de Illapa como serpiente persiste en los talismas de los callahuaya, donde Santiago está asociado a la serpiente[28].

La serpiente está relacionada con el rayo y la tempestad, en consecuencia, relacionada con la lluvia; Ramos Gavilán, dice: «*Tenían los yunguyos otro (ídolo) que llamaban Copacati, tomando nombre del cerro en que estaba... era piedra con una figura malísima todo ensortijado de culebras, acudían a él en tiempo de seca a pedirle el agua necesaria para sus sementeras*»[29]. A esta descripción corresponde la estela llamada «Piedra del Rayo», estudiada por Chávez, la cual muestra cinco cuadrados decorados con serpientes, sapos y líneas zigzagueantes ensortijadas, «*Dicha piedra que corresponde a la cultura Pucara, fue partida en dos pedazos; completa medía más de cinco metros de altura*»[30]. Por sus características tanto formales como funcionales, Copacati es el antecedente más antiguo de Illapa; probablemente es el dios del rayo identificable como tal por las líneas zigzagueantes, y dios de la lluvia, que está representada por los sapos. La estela se conoce hoy con el nombre de «*Piedra del rayo*». Existen pequeñas piedras fálicas con los mismos símbolos de la «*Piedra del Rayo*» (Figs. 19 y 20).

En los últimos tiempos, los incas figuran a Illapa como un guerrero. Cobo dice: «*Imaginaron que era un hombre que estaba en el cielo formado de estrellas, con una maza en la mano izquierda y una honda en la derecha, vestido de lucidas ropas, tenía el resplandor del relámpago cuando se revolvía para tirar la honda; y que el estallido della causaba los truenos, los cuales daba cuando quería que cayese el agua. Decían que por medio del cielo atravesaba un río muy grande, el cual señalaban ser aquella cinta blanca que vemos desde acá abajo, llamada vía láctea; sobre lo cual fingían un mundo de disparates. Deste río, pues, tenían creído tomaba el agua que derramaba sobre la tierra... atribuían al trueno la potestad de llover y granizar con todo lo demás que toca a las nubes y región del aire*»[31]. Este mito sugiere la acción de engendrar a través del rayo, personificado en la honda. Aún hoy, muchas hondas entre los aimaras van decoradas con una serpiente. El arco-iris, que de alguna manera forma parte del complejo Illapa, también se lo representa como una serpiente, pero de dos cabezas.

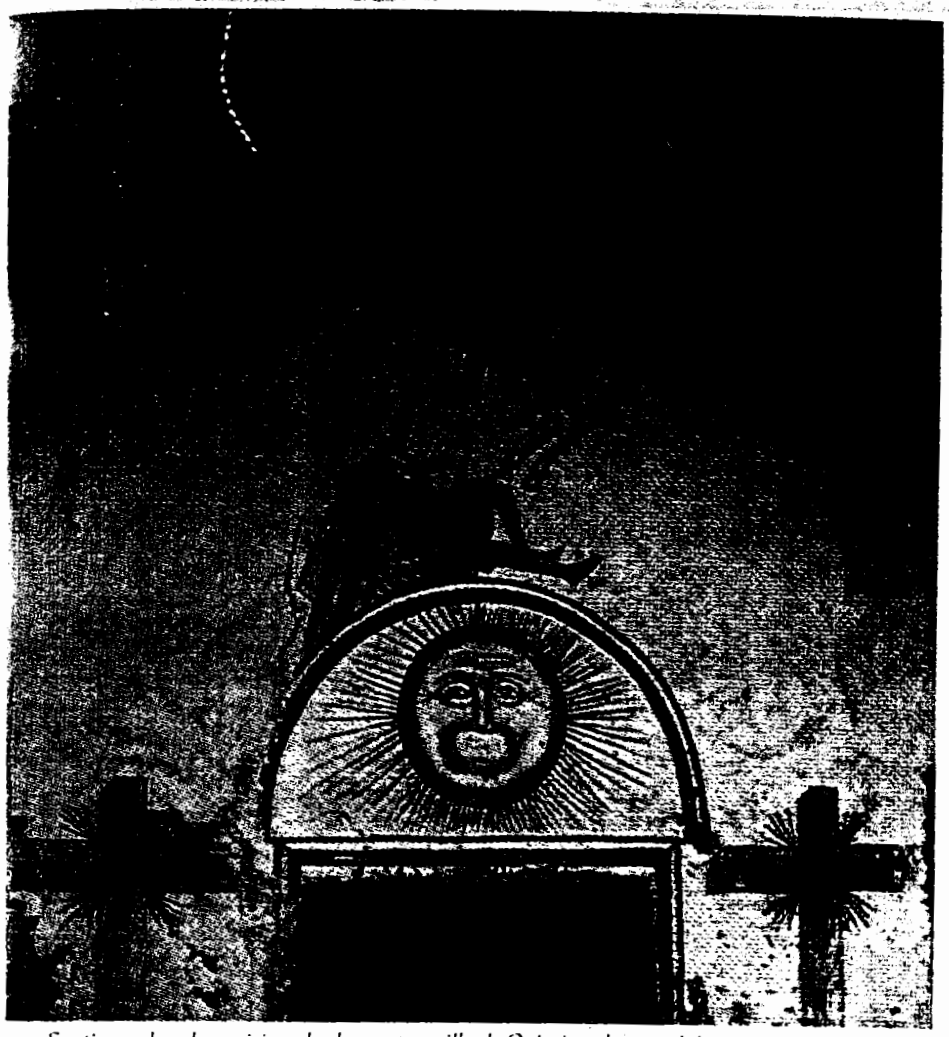
Conviene advertir que si bien la serpiente es la imagen del rayo y la serpiente bicéfala lo es del arco-iris, cierto tipo de serpiente representa la vía láctea, madre de las culebras y repositorio donde se guarda el agua del cielo. Esta serpiente del cielo o Machacuay, que es el nombre con que se conoce a la Vía Lactea, la mitología indígena imagina como un río por el que circula el agua celeste de la que dispone Illapa. De Machacuay, dice Cobo: «*entendía en la conservación de las culebras, serpientes y víboras*»[32].



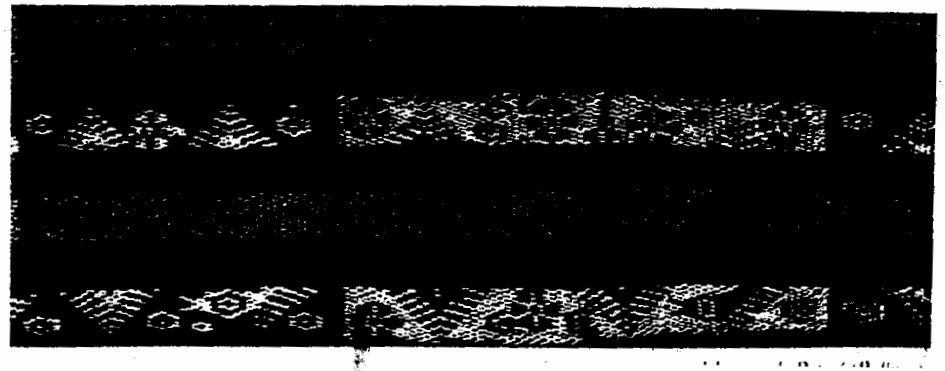
Piedras fálicas con la simbología del rayo.

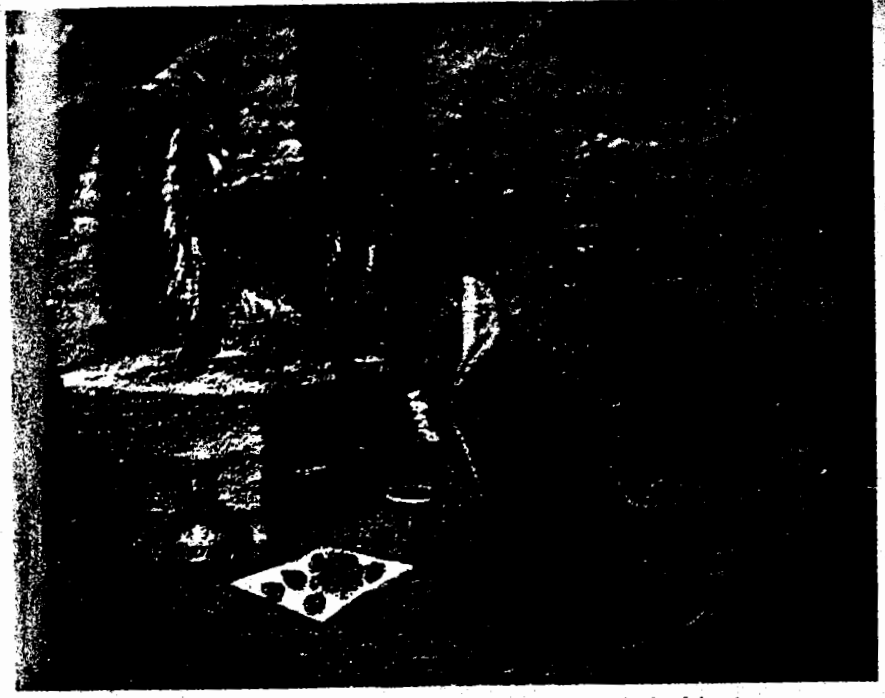
EL APÓSTOL SANTIAGO IDENTIFICADO CON ILLAPA

Santiago quedó identificado con Illapa en: «*el milagro del Sunturhuasi*» (hoy Catedral), cuando en Cuzco, al grito de «Santiago» y bajo una tormenta, los españoles vencieron a las tropas de Manco II (1536) desde Sacsahuaman **(Figs. 17 y 18)**. Una lápida, colocada en la Iglesia que fue edificada para conmemorar este triunfo, indica: «*Fue visto salir el Patrón de las Españas Santiago... y atónita la idolatría veneró Rayo al hijo del Trueno.*». Esto queda explicado por un texto de Arriaga, me dice que Cristo: «*llamó rayos a Santiago y Juan que esto quiere decir hijos del Trueno.*»[33]. El cronista Guamán Poma de Ayala testifica el hecho así: «*Dicen los que presenciaron, haber visto bajar al patrón Santiago precedido de un estruendoso trueno seguido de un rayo que cayó directamente del cielo. Al ver caer el rayo se espantaron los indios y atemorizados dijeron que había caído Illapa...*». Desde este momento la identificación Santiago-Illapa se hizo frecuente, persistiendo hasta el día de hoy.



Santiago sobre el arco-iris y el sol en una capilla de Quispicanches, en el departamento de Cuzco (Del libro Pintura mural del sur andino).





Detalle del cuadro de Caquiaviri mostrando el pecado de idolatría.

Hechicero adorando al demonio. Guamán Poma de Ayala.

Arriga añade que entre los indios: «*Nadie se llame Santiago sino Diego... pues adorar a Libiac, que es el rayo, es muy ordinario en la sierra, y así muchos toman el nombre y apellido de Libiac, o Hillapa que es lo mismo...*»[34]. Santiago a caballo en su iconografía tradicional tiene todos los elementos que lo hacen identificable con Illapa; el ruido de los cascos sugiere el trueno, y el fulgor de la espada, el rayo.

La imagen de Santiago-Illapa, por lo general, no tiene ningún elemento visible que lo relacione con el antiguo dios prehispánico y que lo diferencie de la imagen tradicional del apóstol. Sólo hay tres tipos iconográficos andinos que muestran diferencias: el Santiago-matamoros de la batalla de Clavijo, convertido en Santiago-mata-indios; (Figs. 21 y 22) un Santiago, al pie de cuyo caballo hay una serpiente, imagen que es propia de la región de los callahuayas, ubicada al norte de La Paz; finalmente, hay un Santiago cabalgando sobre el arco-iris en una pequeña capilla de la región de Quispicanchis (Cuzco). La relación Santiago-serpiente y Santiago arco-iris tiene que ver directamente con el dios Illapa, que se manifestaba como serpiente y también como arco-iris. El Santiago mata-indios nace en el episodio del Sunturhuasi.

El culto a Santiago en el Virreinato

Hay un testimonio de la vigencia del culto al rayo bajo el nombre de Santiago en la obra de Guamán Poma, quien relata un trágico episodio protagonizado por una india, la cual, al parir un niño defectuoso es acusada de haberlo concebido del dios Illapa: «*Asquem, donde los indios continúan haciéndole ceremonias al rayo, y que antiguamente era llamado Illapa, y por otro nombre Curi, o Caccha. Así, en aquel pueblo nació un niño de nariz hundida, que ellos llaman cacya-cenca, por este motivo fueron encerrados la india y su hijo, porque los indios dijeron que era hijo de Santiago... La hicieron ayunar de sal, y ají y carne, sólo daban de comer maíz blanco... se juntaron todos los del pueblo e hicieron unas sogas de paja torcida... con la punta quemada y ardiendo todos los presentes azotaron a la india y la botaron... permaneció en el cerrillo un mes hasta que murió el niño... enterraron a la criatura poniéndole encima una llama prieta y viva... (y) sacrificaron al rayo...*»[35]. Este texto da testimonio de la vigencia del culto a Illapa y su identificación con Santiago en una ceremonia que, pese a realizarse después de la conquista, tiene todos los caracteres de un ritual prehispánico.

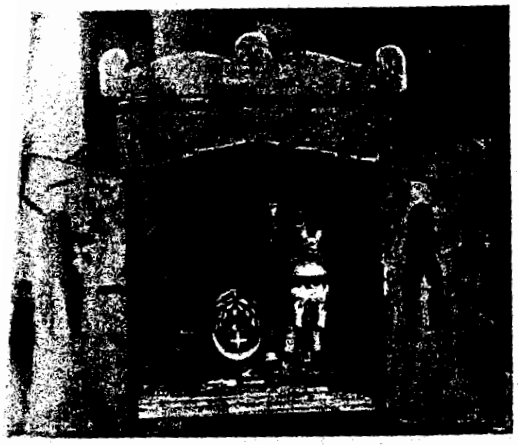
Hay otros ejemplos en los que la inclusión de Illapa en un contexto cristiano es evidente y demuestra cómo la pervivencia del culto al dios del rayo se da por intermedio de Santiago. Es Esquivel y Navia quien relata el siguiente episodio, ocurrido el año de 1707 en el pueblo de Capi, cercano al Cuzco: «*habían muchos (hechiceros) que practicaban todo género de supersticiones, y (el) excecrable crimen de la idolatría dando culto a una alta y hermosa peña en forma de pirámide, y aun al mismo demonio, según consta... que... fueron traídos a la cárcel eclesiástica: Pedro Guamán, Pascual Gualpa, Pascual Centeno y Juana Baptista, indios; Juana Melgar, Juana Escalante, y Agustina, mestizas; y otra Juana, parda esclava...*». Tomose la confesión a Guamán en que declara: «*haberle enseñado sus hechicerías un indio llamado Rochino, o Callapero, que era el maestro de todos ellos; que cada conjunción de luna iba a una estancia de la repartición del aillo Callancha, donde estaba una capilla con la imagen de la Ascención del Señor y allí concurría con otros ofreciendo... porción de coca y brebaje de maíz llamaban al demonio con nombre de Santiago y al punto se aparecía una fantasma, como una vara de estatura, con un caballo blanco, descendiendo por el techo de la capilla. Ponían en el suelo ... dos cantaritos de chicha, coca y cierto género de piedras que dicen mullu; y mascando la coca invocaban y decían: 'Ven Santiago, huayna, ven Santiago apu' a estas voces descendía el fantasma con gran resplandor y a veces con relámpagos; postrábanse y a poco rato, quedando a oscuras, pedían les favoreciese. El fantasma les respondía: 'Yo os ampararé y socorreré con tal que no os confeséis, ni oigáis misa, ni vais a doctrina, receís, sino que solo os dediquéis a mi culto' Y dicho esto desaparecía*»[36]. Las mestizas y la mulata fueron entregadas a la Inquisición, en tanto que los indios, que no podían ser juzgados por el Tribunal Inquisitorial, fueron sentenciados a doscientos azotes.

ICONOGRAFÍA

Después de la conquista, la serpiente como símbolo de Illapa había desaparecido y el guerrero inca era sustituido por Santiago en forma de jinete que blande la espada. Durante la república, en el altiplano boliviano, Santiago mata-indios es vestido de militar, tal vez a raíz de las fuertes represiones del ejército sobre los indígenas ocurridas afines del siglo pasado y principios del presente. Esto sucede principalmente en el territorio de los indios Pacajes; es por ello que el Santiago de la Iglesia de Callapa viste traje militar.

21. Santiago mata-indios. Pintura cuzqueña del siglo XVIII existente en el Museo de Cuzco.

22. Santiago-mata-indios. Cuadro que rememora el "Milagro del Santurhuasi". Iglesia de Pujiura,



Retablo popular mostrando a Santiago junto a un meteorito. Procede de la zona rural de La Paz.

24. Meteorito en el cual se ha pintado a Santiago.

25. Esquema de dos keros representando el episodio del Sunturhuasi.

Sabemos que Illapa en su forma de Santiago está representado en la pintura rupestre del desierto de Atacama; también se lo representa en los keros en el episodio del Sunturhuasi; y, finalmente, se lo pinta en los meteoritos que como bolas de hierro caen del cielo. Este hierro celeste se coloca en pequeños retablos, para su veneración, acompañando al apóstol (**Figs. 23 y 24**).

Resumiendo, podemos decir que este dios del rayo, conocido como Illapa e identificado con el apóstol Santiago, es un guerrero del cielo en cuyas manos están los fenómenos atmosféricos y la capacidad de matar a los humanos, o herirlos, por medio del rayo que muchas veces adquiere la forma de serpiente. Está relacionado con la lluvia, el rayo y el arco-iris. Actuó contra los indígenas, defendiendo a los españoles en el Cuzco.

En los últimos años se ha podido constatar la existencia de pequeños retablos de madera con la imagen de Santiago, que va acompañada de un meteoritro en el que generalmente también se pinta al apóstol. También hay algunos retablos con tan sólo la piedra meteórica pintada, a un lado está Santiago y al otro suele estar santa Bárbara o la Virgen de Copacabana.

La constante transformación de este dios Illapa hace que sus imágenes sean múltiples y diversas. Podemos citar las siguientes:

a) estela de piedra del estilo pucara-pajano, llamada «piedra del rayo», decorada con serpientes, sapos y espirales zigzagueantes coincidente con la descripción del ídolo hallado en Copacati, cerca de Copacabana, descrito por Ramos Gavilán (1621);

b) línea ondulada a manera de serpiente dibujada por el cronista Santa Cruz Pachacuti en su «*altar*» de Coricancha;

c) guerrero inca que con su honda rompe el cántaro de la lluvia (no queda imagen conocida, sólo descripciones);

d) Santiago sobre el arco-iris pintado en la capilla de Quispicanchis (Cuzco);

e) Santiago pisando la serpiente en los amuletos callahuayas y en esculturas populares de esa región;

f) Santiago mata-indios, del que queda una escultura en la Catedral de Cuzco, un lienzo de Pujiura (Cuzco) y varios lienzos en diferentes museos y colecciones;

g) Santiago mata-indios, vestido de militar boliviano en el pueblo de Callapa (cerca de La Paz, Bolivia);

h) Santiago patrón del ganado en varios «retablos» populares procedentes de Bolivia y Perú.

i) está pintado en los aerolitos, los cuales se colocan en pequeños retablos para su veneración;

j) como el apóstol Santiago, cabalgando, que se venera en diferentes capillas e iglesias sin ningún atributo especial;

k) está representado en la pintura rupestre del desierto de Atacama (Chile);

l) está representado en los keros en el episodio del Suntur-Huasi (**fig. 25**).

Las formas a, b y c han desaparecido y pertenecen tan sólo al campo documental y de la arqueología. Las demás formas están vigentes.

NOTAS

1. SAN AGUSTIN, *Tratado sobre la Santísima Trinidad*, tomo V de Obras de San Agustín en Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1948. Ver capítulo X del Libro VI, en la parte «*La Trinidad se refleja en la creación*», pág. 455 y Cap. VII del libro XV, pág. 851.

2. El caso de Hermes Trimegisto.

3. ACOSTA. «*Es de notar que en su modo el demonio haya también en la idolatría introducido Trinidad*», alude luego al caso del Sol, del Rayo y de Tangatanga.

4. Citado por ESTEVE BARBA en Cultura Virreinal en la Colección *Historia de América* Madrid 1965, pág. 104.

5. GISBERT (1980), págs. 17 al 62.

6. COBO (1956), T. II pág. 161.

7. IBIDEM, pág. 170.

8. IBIDEM, pág. 172.

9. IBIDEM, pág. 171.

10. IBIDEM, pág. 182

11 MURUA (1962), T. II, pág. 128.

12. MURUA, t. II pág. 116.

13. COBO (1956), pág. 160-161.

14. DEMAREST (1981), pág. 50

15. Esta aparición la relata COBO en pág. 78. Los investigadores debaten sobre si se trata del dios Viracocha, del Sol o de Illapa; el «*fantasma*» apareció dentro de un cristal en la fuente de Sursupuqui, era antropomorfo con rayos en la cabeza, un puma o león sobre los hombros y obro entre las piernas y dos serpientes a los costados.

16. GARCILASO DE LA VEGA, T. II, pág. 42 y 58.

17. COBO (1956), T. II, pág. 16—161.

18. BERTONIO, pág. 460, T.I.

19. BERTONIO, pág.178,T.II.

20. El término Ccaca es amplio. BERTONIO (1612) dice que Ccaca significa *«fantasma... impedido de la lengua que casi habla sollozando»*; a su vez también recibe el nombre de *«haque»*. Haque massa significa fantasma de grande estatura y también peñasco. Por lo expuesto, se deduce que Ccaca es un fantasma que habla tartamudeando y que puede presentarse en forma de peñasco.

21. URBANO (1981), págs XXX y XXXI.

22. *Monumenta* tomo VIII, pág. 310-312. El texto dice: *«Afirman que huvo un dios que crio este mundo, cielo y tierra y quanto hay en él, y que antes que Dios lo criasse, todo era un profunda obscuridad y tinieblas; y que de esta obscuridad salió un hombre, a quien ellos adoraban por Dios, que se llamó Puzicakha; éste fue muy poderoso y crio la luz en este mundo y luego la luna y después el sol y luego fue criando el cielo, tierra y hombres. Este Pusicakha, a aquien también llaman creador de todas las cosas, tomó por mujer una doncella que se llamaba Iqui y sin juntarse con ella, concibió y parió un hijo, al cual pusieron por nombre Tuñupa...»*.

23. Tunupa es un dios del fuego y del rayo, identificado con un volcán situado sobre el Salar de Uyuni. Según la tradición, era hijo de Viracocha contra el cual se rebeló. Aparece en varios sitios como Cacha-lugar que destruye por el fuego- y Carabuco, a orillas del lago Titicaca. Predicaba contra los ídolos y portaba una cruz. Arrojado de Carabuco, atraviesa el lago y llega a la Isla del Sol, donde lo martirizan y matan. Atan su cuerpo a una balsa que chocando con la orilla abre el río Desaguadero; este río desemboca en el lago Poopó, donde la barca portadora de Tunupa desaparece.

24. WACHTEL (1990), pág. 534 y ss. PONCE SANGINES (1969) pág. 160-161. Bertonio identifica a Illapa con Pusicakha; en realidad, Illapa es una emanación de Pusicakha, una de sus facetas o manifestaciones, por lo que en términos cristiano-occidentales podríamos decir que Illapa es hijo de Pusicakha.

25. DUVIOLS (1986), pág. LIX.

26. COBO (1956), T. II, pág. 157.

27. MOLINA (1989), pág. 67.

28. GIRAULT (1988), estudia estos talismanes en pág. 62 y ss.

29. RAMOS GAVILAN, pág. 103. CHAVEZ (1983), pág. 197 y ss.

30. La cronología de Pucara, estudiada por Kidder y Lumbreras, va de 100 a.C. a 100 d.C., es anterior al Tiahuanaco II y III (segun Ponce Sanjinés), anterior a los señoríos aimaras (hacia 1300 d.C.) y anterior a los Incas.

31. COBO (1956), T. II, págs. 160-161.

33. ARRIAGA (1968), pág. 201.

34. IBIDEM.

33. COBO, op.cit., pág. 159. Para función de la Vía Láctea ver URTON, pág. 170 y ss.

34. IBIDEM.

35. GUAMAN POMA DE AYALA, Tomo III.

36. ESQUIVEL Y NAVIA, Tomo II, pág. 197.

37. Vasos rituales de madera usados por los caciques después de la conquista. Están decorados con diferentes pinturas. En el Museo de América de Madrid existe un vaso queru con la escena del Sunturhuasi que muestra a Santiago vencedor de los indios.

La Serpiente Amaru y la conquista del Antisuyo: Una historia alternativa

La historia andina y los keros

El estudio de la pintura virreinal en la zona andina nos muestra que la incidencia del elemento indígena y mestizo es limitada; en lo secular, sólo hay algunos retratos de caciques donantes formando parte de las composiciones religiosas y, más raramente, se encuentran retratos de Incas nobles como los del Museo Arqueológico de Cuzco y como aquel que representa el matrimonio de Beatriz Ñusta con Martín García de Loyola existente en la Iglesia de la Compañía de Cuzco[1]. En cuanto a la pintura de historia, tenemos que referirnos a las series de los reyes Incas, de las que existen varias versiones, y al retrato de Lloque Yupanqui y su esposa Mama Kuare existente en La Paz[2]. Queda muy poco de esta pintura que relata determinados hechos como el referente a la muerte de Atahuallpa, por ejemplo, tema sobre el que también existe un lienzo en el Museo Arqueológico de Cuzco[3].

La pintura virreinal tiene como principal función la catequística y por lo tanto está focalizada en la vida de Cristo, María y los santos, por lo que es difícil encontrar dentro de esta temática pinturas que incluyan el componente indígena; sin embargo esto ocurre en las composiciones que se refieren a Santiago Mata-indios que recuerda el "*milagro*" del Sunturhuasi ocurrido durante el levantamiento de Manco II. Estas pinturas presentan a Santiago sobre un caballo blanco aplastando a los indígenas vencidos. El hecho de que esta temática también ha sido representada en los vasos kero parece indicar que no sólo debemos buscar los testimonios pictóricos de la historia andina en los lienzos sino también en estos vasos[4].

En el Museo Arqueológico de Cuzco hay un kero que muestra el encuentro del Inca (Viracocha) con el Rey Colla (Chuchicapac)[5]. Flo-

res Ochoa, en su libro *Resistencia y continuidad*, describe un kero que titula «*La defensora de Cuzco*», en el que se muestra una mujer portando una cabeza trofeo que identifica con Chañan Curicoca, la cual intervino en la guerra contra los Chancas. Flores Ochoa realiza la identificación comparando la escena del kero con el lienzo sobre el mismo tema existente en el Museo Arqueológico de Cuzco[6].

No son sólo escenas históricas lo que se representa en los keros sino también mitos, dioses y ritual. Buen testimonio de esto es la Ordenanza de Toledo que dice: «*y por cuanto dichos naturales también adoran algún género de aves y animales, y para dicho efecto los pintan e labran en los* ***mates que hacen para beber de palo*** *y de plata, y en las puertas de sus casas... ordeno y mando que los que hallaréis los hagáis raer*». En otra parte de la misma Ordenanza, refiriéndose a los vasos de plata, dice: «*además los dichos indios plateros labran vasos y otras cosas... y labran en ellos figuras, e Idolos cada uno según su propósito, todo perjudicial y pernicioso y que es notable impedimiento de su conversión...Ordeno y mando que así de las casas de los españoles como de los repartimientos los dichos indios sean recogidos y traídos a esta ciudad y puestos en parte y lugar que por mi será señalada para que vivan de sus oficios*»[7]. Lo cual se cumplió pues, según María Rostorowsky, Toledo mandó se edificase un galpón grande en la Plaza del Hospital de Cuzco donde reunió a todos estos plateros indios los cuales quedaron supeditados al español Luis de Carrizales[8].

Pero lo que interesa en la "*ordenanza*" no es el problema de los plateros sino el hecho de que en los vasos se representaban «ídolos», cosa que probablemente se dio indistintamente en los vasos labrados en metal o en madera, aunque estos últimos sirvieran también para representar escenas históricas y de costumbres. Liebster determina una serie de asuntos representados en los keros, y Cummins, en su excelente tesis sobre los keros, nos da una clasificación completa de la temática en la que hay que incluir mitos y ritual[9]. Dentro de esta línea, Flores Ochoa identifica el ritual del Qoyllurit'i en un kero del Museo Arqueológico de Cuzco[10].

CLASIFICACIÓN Y PROCEDENCIA DE LOS KEROS

Los keros eran vasos ceremoniales de madera. Los usados durante el incario, según Rowe, se decoraban con incisiones, y, según este mismo autor, es en la colonia que los keros adquieren su carácter

Quero Inciso *Quero Formal* *Quero con decoración libre*

polícromo y desde entonces su superficie se divide en tres partes: la inferior, decorada con flores, generalmente kantutas; la media, decorada con «*tocapus*»; en tanto que la parte superior del kero muestra una temática específica[10a].

Rowe distingue dos estilos: el arcaico y el tardío. En el primero, la parte superior se divide en cuatro campos mediante dos arco-iris que salen de la boca de pumas dispuestos simétricamente; bajo el arco-iris suelen estar el Inca y la Coya. Algunos keros, por influencia hispana, se decoran con elementos renacentistas como centauros y sirenas, otros tienen motivos heráldicos.

En el estilo tardío, la parte superior es continua y representa escenas de la historia incaica, relatos míticos y asuntos típicamente coloniales que incluyen a españoles y esclavos negros . Muchos de estos keros se refieren a la conquista del Antisuyo, donde se representan a los grupos humanos del sector oriental del Imperio, como a los Chunchos, con su alto plumaje y su cara pintada. El fondo se resuelve en una floresta poblada de pájaros.

Formalmente, los keros responden a cuatro grupos:

a) geométrico -inciso;
b) virreinal- formal (arcaico);
c) virreinal libre (tardío); y
d) republicanos;

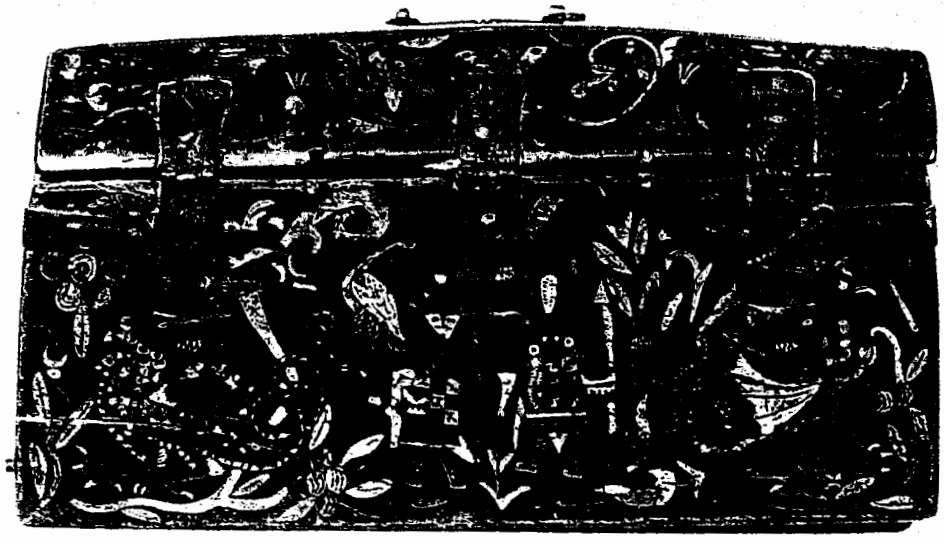
En cuanto a la técnica, pueden ser:

1) simplemente incisos;
2) incisos y pintados, rellenado con pasta coloreada las hendiduras;
3) simplemente pintados;
4) claveteados con estaño y/o plata;
5) escultóricos, con cabezas talladas, humanas o de pumas; y
6) con animales encaramados en el borde del vaso.

Los keros se producían principalmente en Cuzco[11] pero también se hacían keros en Chuquisaca, ciudad que contaba con una población inca considerable, al extremo de tener dos huacas relacionadas con los incas: la de Manducalla y la de Quiquijana[12]. Vázquez de Espinoza nos dice respecto a Chuquisaca: «*venden lana teñida de diferentes colores, y unos panecillos de grana (cochinilla) silvestre con que tiñen los indios diferentes colores mezclando con diversas yerbas que para ello usan. Venden también vasos de madera matizados de diferentes colores que llaman queros en que los indios beben su bebida de chicha*»[13]. Podemos presumir que también se labraban keros en la zona Callahuaya (departamento de La Paz, Bolivia) pues en un lienzo de la Colección Crombie, referente a los diferentes tipos humanos de Bolivia, se presenta una pareja de callahuayas con la siguiente lectura: «*Traje de un indio del pueblo de Charazani, en el Partido de la Subdelega. De Larecaja de la Provincia de La Paz. Son robustos ágiles y astutos y se ocupan en labrar con buriles poros y mates que produce su clima cálido, y en viajar con este comercio y otras especies medicinales...*»[14]. Creemos que los mates labrados derivan de los keros, es sintomático que en algunos documentos los keros se denominen «*mates*» o «*mates de palo*».

El cofre de La Paz: la serpiente Amaru y los Incas

De la producción de keros en Bolivia quedan pocos ejemplos, la mayor parte provienen del lago Titicaca; queda, sin embargo, en el Museo de la «Casa de Murillo» de La Paz una pieza singular: un cofre de madera de 47 cm de longitud, por 24 de fondo y 20.5 cm de altura, realizado con la técnica de los keros[15]. Este cofre está decorado con una interesante temática relacionada con la conquista del Antisuyo. Tiene cinco escenas, incluyendo la tapa, la que a su vez está dividida en tres partes.



Cofre pintado con la técnica de los keros proveniente de la zona Callahuaya (La Paz, Bolivia). Museo de la Casa de Murillo de La Paz.

Cara posterior del cofre Callahuaya mostrando al Inca junto a un señor local vestido con un "unku" adornado de tocapus, ambos están entre dos representaciones de la serpiente Amaru.

Los indios acosados por las diferentes autoridades coloniales, todas ellas representadas por animales. El Corregidor está representado por una sierpe o serpiente (Amaru, en quechua). Según el diccionario, también «amaro» es equivalente a dragón, que es la forma que tiene en este dibujo de Guamán y en el cofre estudiado.

Todas las escenas se desarrollan en las tierras cálidas, con palmeras, serpientes y animales varios. Las dos caras laterales se decoran con una garza, y una serpiente enroscada a una palma, respectivamente. En la cara frontal se muestra la época colonial a través de una cacería, y en la cara posterior se representa la penetración inca al Antisuyo. La aproximación cronológica puede hacerse a través del análisis de la cara anterior, donde hay tres cazadores vestidos a la usanza del siglo XVI, con gola y sombrero a la moda de Felipe II. Uno caza un otoronco o tigre andino, en tanto que los otros dos, a caballo, luchan con una serpiente; en la parte alta, hay un salvaje desnudo. Un querubín presencia la escena.

La tapa también se decora con un querubín, pájaros y flores, más una escena donde aparece el Inca. En esta tapa se muestra una especie de dragón junto al Inca que recibe a un indio que porta una lanza de la que pende una red. El indio va cargado con un fardo, viste uncu rojo y lleva una vincha del mismo color sujetando un par de plumas. Detrás de este personaje hay una mujer con vestidura incaica. El Inca, que viste túnica decorada con tocapus y lleva un escudo, no parece ser el monarca cuzqueño sino su heredero pues no lleva la borla de la mascaipacha sobre la frente sino que ésta cuelga de un costado. Aparte, el mismo Inca junto al mismo indio está en la cara posterior del cofre, solo que, en este caso, ambos están colocados entre dos dragones. El indígena ha entregado al Inca la lanza con la red y a su vez ha recibido un uncu decorado con tocapus y un escudo. Parece que entre ambas escenas hay una secuencia que nos muestra al Inca delegando su poder en aquel personaje de la túnica roja que ahora viste uncu con tocapus y usa escudo.

La hipótesis sobre qué representan estas escenas puede plantearse en base a los elementos allí pintados. Ante todo hay que considerar que ambos personajes se encuentran en un escenario que puede identificarse con el Antisuyo, en el cual hay una especie de dragones que no son otra cosa que la serpiente mítica «*Amaru*», que habitaba esta zona. Para González Holguín, «*Amaru*», es sinónimo de dragón o serpiente. A esta serpiente los incas dedicaron un templo en Cuzco: el Amaru-cancha, sobre el que los jesuitas construyeron su iglesia[10]. Guamán Poma de Ayala, cuando dibuja un dragón, pone debajo la palabra «*sierpe*», de manera que no se trata de un verdadero dragón sino de la forma que los indígenas creían que tenían las grandes serpientes del Antisuyo. La imagen colonial del «*Amaru*» adquiere la forma occi-

dental del dragón, forma que se mantiene hasta el siglo XVIII. Dos pinturas que representan a Gabriel Condorcanqui (Tupac Amaru II) lo muestran en la forma de dragón; me refiero a los murales de Chinchero, mandados a pintar por Pumacahua celebrando su victoria sobre el rebelde, y al lienzo de Urquillos, que el mismo cacique Pumacahua mandó a pintar con escenas de su vida[17].

La conquista del Antisuyo

Hay un relato del cronista jesuita Anello Oliva (1572-1664) sobre la conquista del Antisuyo, recogido por Carrillo, que dice lo siguiente: «*y se embarcaba (el Inca) por las montañas de los Andes, a buscar tigres, osos, leones y otras fieras para pelear con ellas... sucedióle una vez que exercitándose en esto encontró en una montaña una serpiente tan fiera y temible, que le causó temor, porque era tan grande como el mayor animal de la tierra; tenía unas alas a la manera de las del murciélago, los brazos cortos y muy gruesos con grandes uñas, la cual viendo al Inca se levantó ...dando espantosos silvos que atemorizaba toda la montaña...esperó intrépido el Inca y hurtando el cuerpo le dió una herida mortal... Desta suerte concluyó con tan peligrosa y terrible batalla, deste animal tan estupendo tomó el Inca el sobrenombre de Amaro que la sí se llaman estas serpientes* «...»[18]. Sin duda, el dragón del cofre es la serpiente "*Amaro*" de la cual nos habla el jesuita Anello Oliva, cuyo relato presupone que Maita Capac hizo incursiones al Antisuyo, aunque no le atribuye la conquista de este lugar, conquista que adjudica a Capac Yupanqui, quien, según Anello, entró a los chunchos y los mojos. Garcilaso también nos dice que en el reinado de Capac Yupanqui se entró a tierra caliente, aunque esta conquista no la hizo él en persona sino su hijo y heredero Inca Roca[19]. Garcilaso añade: «*En estas provincias de los antis comunmente adoraron por dios a los tigres y a las culebras grandes, que llaman Amaru*"[20].

La conquista del Antisuyo, que Anello y Garcilaso colocan entre los reinados de Maita Capac (cuarto Inca) e Inca Roca (sexto Inca), históricamente se adjudica a los reinados de Pachacuti y Tupac Inca Yupanqui, noveno y décimo Inca, respectivamente. Thierry Saignes, quien analiza la conquista del Antisuyo por los Incas, y muy especialmente la entrada de éstos al reino Callahuaya, confecciona un cuadro de fuentes para determinar estos hechos[21]. El nos dice que Cieza de León, Sarmiento de Gamboa, Murúa, Santa Cruz Pachacuti, Cobo y la Información de Coarete, cacique de los Callahuayas, apoyan la tesis de

que fueron Pachacuti y Tupac Inca Yupanqui quienes llevaron a cabo esta conquista .Tenemos que convenir entonces que se trata de un episodio ocurrido durante el reinado de estos Incas, que fueron los principales responsables de la conquista. La confusión se explica por las dinastías paralelas que gobiernan conjuntamente, hecho que plantea Duviols en su artículo «La dinastía de los Incas: ¿Monarquía o diarquía?», en el que, basado en una tesis de Zuidema, supone un co-gobierno de los Incas de la dinastía Urin con los de la dinastía Hanan. Si la diarquía se dio, los hechos atribuidos a los Incas Hurin son permutables con los de su equivalente Hanan y viceversa. Cuando alguno de estos Incas vivió más que su correspondiente, sus hazañas abarcarán no sólo las del Inca equivalente, sino también una parte del antecesor o sucesor.

No es nuestro objetivo entrar en este problema, sino tratar de averiguar quién es el que está representado en el cofre callahuaya; en tal sentido, tomo el cuadro de la tesis II de Zuidema[22], colocando en el lugar correspondiente a Inca Amaro, que no reinó.

Manco Capac

HANAN	HURIN
1.Inca Roca	1. Sinchi Roca
2.Yawar Huaca	2.Tarco Huaman
3. Viracocha	3. Lloque Yupanqui
4. Pachacuti	4. Maita Capac
Amaro	
5. Tupac Yupanqui	5. Capac Yupanqui

Según este Cuadro, Maita Capac es simultáneo a Pachacuti. Esto explica por qué Anello Oliva atribuye a Maita Capac el sobrenombre de Amaru, propio del hijo de Pachacuti, quien inició la conquista del Antisuyo. Otros cronistas, como Cobo, nos dicen que el hijo mayor de Pachacuti se llamaba Amaro y que su mujer se llamaba Curi Ocllo[23]; el nombre de esta coya es el mismo que Anello Oliva da a la mujer de Maita Capac[24]. Sarmiento de Gamboa también habla de Amaro Inca, señalando que era el hijo mayor legítimo de Pachacutec[25]. En los ceques de Cuzco dedicados a Amaro-Topa Inca había dos guacas, una de ellas en el camino del Antisuyo, en el lugar que había sido su casa[26].

Tapa del cofre

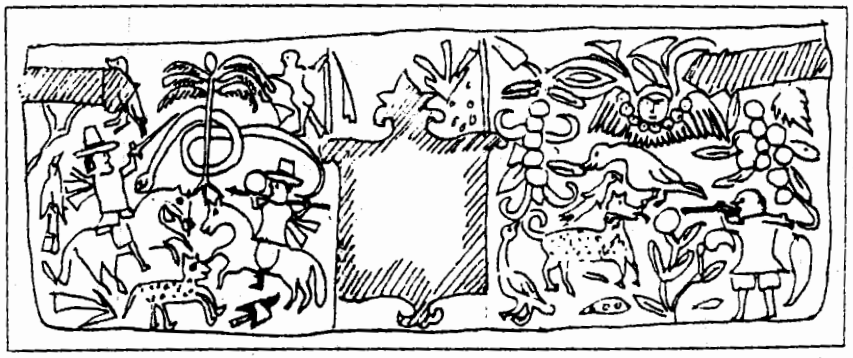
Cuando Tupac Inca Yupanqui ingresa personalmente al Antisuyo, su hermano Amaro quedó en Cuzco a cargo del gobierno; al respecto, nos dice Morúa: «*Las nuevas de esta rebelión y alzamiento del Collao llegaron con suma presteza al Cuzco a Amaro Tupa Inga, hermano de Topa Ynga Yupanqui, que había quedado por Gobernador General en su ausencia*»[27], frase que nos hace presumir que Amaro Tupac Inca era «la segunda persona» del Inca capacitado para gobernar. Según el mismo Morua, en vida de Pachacutec su hijo Amaro lo había acompañado en sus conquistas[28], lo que hace suponer que era guerrero avezado; sabemos que estuvo presente en la conquista del Collao[29], pese a lo cual Amaro fue desheredado y su actividad fue derivada hacia la parte religiosa del Imperio[30], pues, según Cobo, Pachacutec encomendó a Amaro Tupac Inca el instaurar las guacas del Cuzco en las provincias conquistadas: así, dice: «*dio cargo de visitar las guacas, ídolos y adoratorios a un hijo suyo mayor legítimo llamado Amaro Topa Inga*»[31]. Zuidema llamó la atención sobre este importante personaje «segunda persona del inca», y nos dice que su momia era adorada como señor de las lluvias y que en el Antisuyo estaban sus tierras y un canal que llevaba su nombre[32].

Estando el noveno Inca Pachacuti Yupanqui en el Antisuyo, nace su primogénito en un momento en que al parecer ocurrió un fuerte movimiento geotectónico. Según el cronista Santa Cruz Pachacuti, «*llegó la nueva como en el Cuzco ubo un milagro, de como un yavira o amaro había salido del cerro Pachatusán, muy fiera bestia, media legua de largo y gruesso, de*

A. Cara lateral del cofre

B. Cara lateral del cofre

C. Cara posterior del cofre



D. Cara anterior del cofre

dos brazas y medio de ancho, y con oejas y colmillos y barbas». El mismo cronista, anota: «*Por causa de este amaro puso por nombre a su hijo Amaro ynga yupangui*»[33]. Es posible que esta circunstancia haya obligado a Pachacuti a interrumpir su avance hacia el este; asi mismo, este episodio permite relacionar a Amaro con una serpiente que emite fuego. El cronista Santa Cruz Pachacuti nos explica que esta bestia, al salir de Pachatusán, va a «*Yuncaypampa y Sinca y de allí entra al a laguna Quibipay, entonces salen de Asoncata dos sacacas (cometas) de fuego, y pasa a Potina (volcán) de Arequipa, y otro biene para más abajo de Guamanga, que está y tres o cuatro serros muy altos cubiertos de niebes, los cuales dicen que eran animales con alas y orejas y colas y cuatro pies, y encima de las espaldas muchas espinas*»[34]. La imagen descrita de estas serpientes de fuego y, específicamente, para el Amaro, podemos verla en el cofre que nos ocupa[35].

El episodio de la lucha del Inca con la gran serpiente Amaru, que nos cuenta Anello Oliva, corresponde históricamente al reinado de Pachacutec y se relaciona con su hijo Amaro[35a]. Ningún otro cronista, fuera de Anello, atribuye a Maita Capac la conquista del Antisuyo, a quien se conoce tan sólo por sus luchas con los Alcabizas. Pero Anello, alterando secuencias recupera, felizmente para nosotros, este mito.

Por lo expuesto, creemos que el Inca representado en el cofre callahuaya es Amaro Topa Yupanqui, como «*segunda persona*» de su padre Pachacutec y de su hermano Tupac Inca Yupanqui. El Inca representado en el cofre no lleva la borla de la mascaipacha sobre la frente, como la usa el monarca, sino a un costado, como corresponde al heredero. La serpiente Amaru, que está presente en las dos escenas, identifica al Inca histórico (Amaru Tupac Inca) y/o a su paralelo mítico, Maita Capac. El personaje que lo acompaña y a quien el Inca otorga un escudo y un uncu, similar al que él lleva, posiblemente sea un jefe local, quizá el señor callahuaya Are Capaquiqui, de quien Juan Tome Coarete, cacique y gobernador de Charazani, declara que: «*por mandato de Topa Yupanqui y Guayna Capac Ingas decimo y honceno reyes que fueron del Piru mandaron a Are Capaquiqui que por ellos gobernara desde Ambaná a usico...(y)... buscase la mejor entrada que se pudiese haver para las provincias de los chunchos...*»[36]. Aparte, el cofre del Museo de Murillo de La Paz es un testimonio de la persistencia de la historia incaica a través de la pintura de los keros. Este ejemplo, los presentados por Flores Ochoa sobre la guerra de los Chancas y sobre el mito de Collourite, más el kero que muestra el encuentro del Inca con el Señor de Collas, publicado por Gisbert, y aquel otro existente en el Museo de América que describe «*el milagro*» del Sunturhuasi, consignado por Cummins, nos dan el derrotero para buscar en los keros el medio que utiliza el hombre andino post-conquista a fin de conservar su historia y los mitos propios de su cultura.

Notas

1. GISBERT(1980), págs. 149 y 153.

2. GISBERT(1991). Después de publicado el artículo "Incas y caciques" en la revista *Encuentro* se restauró el cuadro, constatándose que el personaje allí representado es Lloque Yupanqui y no Tupac Yupanqui, como se indica en dicho trabajo.

3. GISBERT(1980), pág. 199 y ss.

4. CUMMINS (1988), Figs. 104-105.

5. GISBERT(1980), pág. 33. En 1931, Posnansky estudia dos keros bajo la hipótesis de la existencia de «*Incas*» locales, cada uno con su propio «estandarte», que este autor pretende ver en los keros que describe. Su tesis no es demostrable, aunque el método que propone, considerando la fecha en que fue escrito, es interesante.

6. FLORES OCHOA(1990), pág. 33 y ss.

7. *Ordenanzas de 1574*.ANB (Archivo Nacional de Bolivia, Sucre). EC año 1765 N. 131.

8. ROSTWOROWSKY (1977), pág. 236.

9. Ver CUMMINS(1988) y LIEBSTER (1986). Hay que considerar que Liebster no pone mitos ni asuntos religiosos en las temáticas tratadas.

10. FLORES OCHOA (1990), pags 48 y ss.

10a. ROWE J. H. «La cronología de los vasos de madera inca», en Arqueología del Cuzco 1982. Ver pág. 97 y ss.

11. CUMMINS(1988), hace un análisis completo de los lugares de producción.

12. GISBERT(1982), pág. 24.

13. VAZQUEZ DE ESPINOSA (16), pág. 608.

14. GISBERT, ARZE, CAJIAS (1987), pág. 112 y 113 y Fig. 81.

15. Este cofre fue obsequiado a la Municipalidad de La Paz por Mariano Oblitas, perteneciente a una importante familia de Charazani. Su hijo, Enrique Oblitas Poblete, es autor del libro *Cultura callawaya*, en el que habla de grabados en caña encontrados en tumbas arqueológicas y publica parcialmente dibujos de este cofre sin mayor referencia.

16. En «Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Pirú», obra anónima atribuida Blas Valera, publicada en *Tres relaciones de antigüedades peruanas* (1950), en págs. 144 y 145, se lee: «*El templo del signo Scorpión era bajo, con un ídolo de metal hecho en figura de serpiente o dragón, con un escorpión a la boca, y apenas entraba en el nadie sino son los hechiceros. Tenía atrios grandes para los sacrificios. Este templo con sus atrios se llamaba Amaro-cancha; donde tiene la Compañía de Jesús su Colegio; y en el mismo lugar donde estaba el ídolo de la serpiente, está agora el altar mayor*».

17. GISBERT (1992), págs. 55 y ss, Figs. 5,7 y 8.

18. CARRILLO FRANCISCO (1986), págs 127 y 128 .El texto de Carrillo está tomado de «Historia del reino y Provincias del Perú» de Giovanni Anello Oliva (1572-1664) en *Epica Incaica* de Mario Florian, Lima 1980. El texto dice: «*(Mayta Capac) muchas veces se salía solo del Cuzco y se embarcaba por las montañas de los Andes, a buscar tigres, osos, leones y otras fieras para pelear con ellas... sucedióle una vez que exercitándose en esto se encontró en una montaña una serpiente tan fiera y temible, que le causó temor, porque era tan grande como el mayor animal de la tierra; tenía unas alas a la manera de las del murciélago, los brazos cortos y muy gruesos con grandes uñas, la cual viendo al Inca se levantó en el aire inficionados de fuego y sangre los ojos, bibrando la lengua, de huelo quiso arrebatarle con las uñas, mas él viendose en este peligro cobrando ánimo no quiso guardar el primer ímpetu porque se guareció en la espesura del monte, donde la fiera con tremendo estrépito y ruido le iba rodeando, dando tan espantosos silvos que atemorizaba toda la montaña; salió a lo raso animosamente el Inca, y luego que le vió la fiera se abalanzó a cogerlo con las uñas a este acontecimiento, esperó intrépido el Inca y hurtando el cuerpo le dió un golpe con el champi por el pecho y como por aquella parte no tenía la piel tan dura como por lo restante del cuerpo que estaba todo cubierto de durísimas escamas, le dió una herida mortal, della comenzó a salir tan grande abundancia de sangre... le dió otro golpe, tan recio y fuerte sobre un ojo que se lo quebró... y sin aliento cayó muerta... deste animal tan estupendo tomó el Inca el sobrenombre de Amaro, porque assí llaman estas serpientes y volviendose al Cuzco la mandó a sacar de la montaña para que todos la viesen*».

19. GARCILASO, Tomo II, págs. 110 y 111.

20. IBIDEM, págs. 137 y 138 .

21. SAIGNES (1985), pág. 28.

22. DUVIOLS (1979), pág. 70.

23. COBO (1956), págs. 83 y 171.

24. Vale decir que Anello Oliva atribuye a Mayta Capac la conquista del Antisuyo que, según Cobo y Sarmiento de Gamboa, fue hecha por Inca Amaru en tiempo de Pachacuti. Esta confusión se explica si aceptamos las dinastías paralelas propuestas por Zuidema y Duviols.

25. COBO (1956), págs. 171,173 y 175.

26. SARMIENTO DE GAMBOA (1965), págs. 242 y 247. El texto dice: «*Ya, como veis, soy muy viejo, y quiero dejaros quien después de mis días os gobierne...Y dado que algunos años ha nombré por mi sucesor a mi hijo mayor legítimo Amaro Topa Inga, no me parece que es el que cumple para gobernar...Y por eso os quiero nombrar otro ...Y luego dijo que nombraba por Inga y sucesor suyo a su hijo Topa Inga*».

27. MORUA (1964), T. I, pág. 58.

28. IBIDEM, T. I, pág. 51.

29. SARMIENTO DE GAMBOA (1965), pág. 246.

30. IBIDEM, pág. 248.

31. COBO, pág. 242.

32. ZUIDEMA (1991), pág. 67 y ss.

33. SANTA CRUZ PACHACUTI (1950), págs. 242 y 243.

34. Para la relación serpiente-volcán, sobre todo con relación a Machaguay, ver BOUYSSE-CASSGNE THERESSE (1988), págs 195 y ss y URTON (1981), pág. 65.

35. CUMMINS (1988), muestra un Amaro bajo arco iris en un kero de Colección Privada de Lima, Fig 92 .

35a. El nombre "*Amaro*" no sólo fue usado por los Incas sino por dos de sus notables descendientes post-conquista: Tupac Amaro I y Gabriel Condorcanqui (Tupac Amaru II). Algo semejante ocurre con otro hijo de Pachacutec, Otorongo Achachi, que, según Guamán, se llamaba Apo Camac Inga y que adquirió el nombre del jaguar del Antisuyo después de la conquista de este territorio.

36. SAIGNES, págs. 188 y 189.

El Humanismo y el Pensamiento Medieval

La Huella de la Edad Media

La sociedad andina en las coordenadas espacio-tiempo

A partir del siglo XVI, la sociedad andina asimila todas aquellas culturas con las que tiene contacto manteniendo una muy moderna curiosidad por las sociedades lejanas de las cuales sólo tiene referencias. Desde entonces su vocación será la de una cierta unidad social dentro de la más grande diversidad cultural, manteniendo la mirada atenta hacia el mundo exterior.

Los grupos que conforman esta sociedad se manifiestan por una actitud religiosa específica de cada uno de ellos, la cual, lejos de desaparecer, se inserta en el cristianismo imperante. Por otra parte, la sociedad andina, al intentar abarcar toda la geografía conocida, planteó la confrontación entre sus creencias y las de los otros. Fue un doloroso proceso de asimilación.

Si en lo espacial la sociedad andina tiende a abarcar el universo, su actitud al asumir la dimensión temporal se limita a considerar tan sólo su propio pasado; éste presenta dos facetas: la pervivencia de los mitos indígenas y la vigencia de los valores europeos que recibe después de la conquista. Ambos componentes se entrelazan a través del arte; de este modo, en el arte virreinal hay, junto a los elementos prehispánicos, un trasfondo humanista no totalmente liberado de los valores propios de la Edad Media[1].

Algunos aspectos de la iconografía medieval

Aunque a mediados del siglo XX algunos estudiosos consideraron que el arte hispanoamericano tenía una gran carga medieval, esta consideración quedó de lado cuando se profundizaron los estudios sobre la arquitectura andina en los siglos XVI al XVIII, y cuando se

pudieron determinar con precisión los caracteres barrocos del arte colonial. Estos caracteres están bien definidos, reconociéndose en ellos elementos indígenas y otros propios del renacimiento y manierismo, manteniéndose resabios medievales como las estructuras góticas y las cubiertas mudéjares. La pintura colonial también estuvo ligada al período tardo-medieval europeo; al respect, es significativa la vigencia de la pintura mural que cubre los templos andinos, modalidad que fue propia del "*trecento italiano*"[2]. Dentro de la pintura de caballete tenemos que mencionar la persistencia del sobredorado que se mantiene en Europa en el llamado "estilo internacional" en las postrimerías del gótico. La escuela cuzqueña de pintura es la que recupera en los siglos XVII y XVIII este sobredorado convirtiéndolo en una de sus características.

En la América Andina se mantiene latente una iconografía prohibida después del Concilio de Trento, como la representación de la Trinidad con triple rostro ; por otra parte, persiste cierta temática no usual a partir del siglo XVI, como la del "*Paraíso*" y las "*Postrimerías*". Podemos ver estos temas en las últimas pinturas medievales de la Europa meridional; así, tenemos el "*Infierno*", pintado en el Campo Santo de Siena, o el "*Juicio Final*" de la Capilla del Scrovegni, en Padua, esta última obra del Giotto. Entre las representaciones del "*Paraíso*" con su cúmulo de ángeles y santos pueden darse como prototipos las obras de Fray Angélico.

Otro aspecto ligado a la iconografía medieval es la angelología. Las series angélicas constituyen el mayor aporte a la pintura del virreinato y tenemos que buscar sus raíces en los teóricos de la colonia, quienes consultaron a los padres de la Iglesia, como San Agustín, el pseudo Dionisio y Santo Tomás de Aquino. Son los miembros de las órdenes mendicantes, agustinos, franciscanos y dominicos, quienes fomentan esta vuelta a la Edad Media, aunque procurando no apartarse de los temas aprobados por el Concilio de Trento. A la devoción a los ángeles se pliegan los jesuitas, quienes también revivieron la contemplación de las "*Postrimerías*", aunque no ya con un fin de escatología social, sino como ayuda para la meditación personal recomendada por San Ignacio.

Finalmente, en la pintura andina reaparece la representación de los talleres artesanales con motivo de exaltar al santo patrono de determinado oficio, como San Eloy para los plateros (**Figs. 26 y 27**), Cosme y Damián para los médicos, Crispín y Crispiniano para los zapateros, etc. En cada caso se pinta el taller correspondiente.

26. San Eloy, protector de los plateros; al pie el taller de un platero en el siglo XVIII. Museo Histórico de Cuzco (Perú).

27. Detalle del cuadro anterior.

28. *Los Angeles Dominios, según una pintura de Guariento. Museo de Padua (Italia).*

29 - 30. *Querubin. Museo de Padua.*

31. *Angel Potestad. Museo de Padua.*

32. *Angel Trono. Museo de Padua.*

33. *Angel Principado. Museo de Padua.*

34. *Angel Virtud. Museo de Padua.*

35. *Angel. Museo de Padua.*

36. *Arcángel. Museo de Padua.*

Los ángeles arcabuceros y los fenómenos celestes

Emile Mâle coloca a los ángeles entre las devociones post-tridentinas e indica que el origen de la devoción está en el hallazgo de los siete arcángeles de Palermo, en 1516, para los cuales Carlos V mandó a eregir una Iglesia (**Fig. 39**). Allí, además de Miguel, Gabriel y Rafael, se menciona a Baraquiel, Jehudiel, Uriel y Sealtiel. El Papa mandó a borrar los nombres de estos cuatro ángeles declarándolos apócrifos, no obstante lo cual su culto proliferó[3].

La difusión del culto angélico fue grande, especialmente en la zona andina entre Cuzco y el lago Titicaca, pues son varias las series de ángeles con nombres no aceptados por la ortodoxia, y con atributos poco frecuentes, los que se encuentran en pueblos de indígenas[4]. La razón por la cual esta devoción fue tan popular no se conoce, aunque probablemente tendremos que considerar varios factores como el culto que se rinde en Europa a los ángeles a partir del siglo XVI, renovando una vieja tradición medieval, y como la creación de series grabadas destinadas a difundir la doctrina cristiana y a desplazar la idolatría. Así, tenemos la serie de ángeles grabada por Sadeler, que el pintor José López de los Ríos (1684) copió en su "*Juicio Final*" del pueblo de Carabuco.

Estos ángeles cobran un valor muy especial cuando se los viste según la moda de su tiempo y se los bautiza con nombres apócrifos formando series que se encuentran en la zona situada entre Cuzco y el lago Titicaca. Su expansión abarca las ciudades de Lima, Arequipa y Potosí dentro del Virreinato Peruano. Desde allí se enviaron series al norte de la Argentina, a los pueblos de Yavi y Uquía. En Colombia también encontramos series angélicas, como la de Sopó, aunque la vestimenta de sus ángeles difiere de las que encontramos en el Virreinato del Perú[5].

Las series de la zona Cuzco-Titicaca son de dos tipos: las formadas por ángeles con vestimenta militar, denominados ángeles arcabuceros; y aquellas en las que los ángeles asumen la vestimenta femenina de su tiempo adaptada al carácter de mancebos que tienen los ángeles, por lo que el vestido va sobre la rodilla y calzan botas romanas o coturnos. Estos ángeles portan atributos variados y alguna vez llevan el nombre al pie. Las actitudes de algunos de ellos recuerdan pasos de ballet.

Al tratar del culto angélico en América tenemos que hacer referencia al detallado estudio sobre los ángeles que hace Ramón Mújica,

31. Angel Potestad. Museo de Padua.

32. Angel Trono. Museo de Padua.

33. Angel Principado. Museo de Padua.

34. Angel Virtud. Museo de Padua.

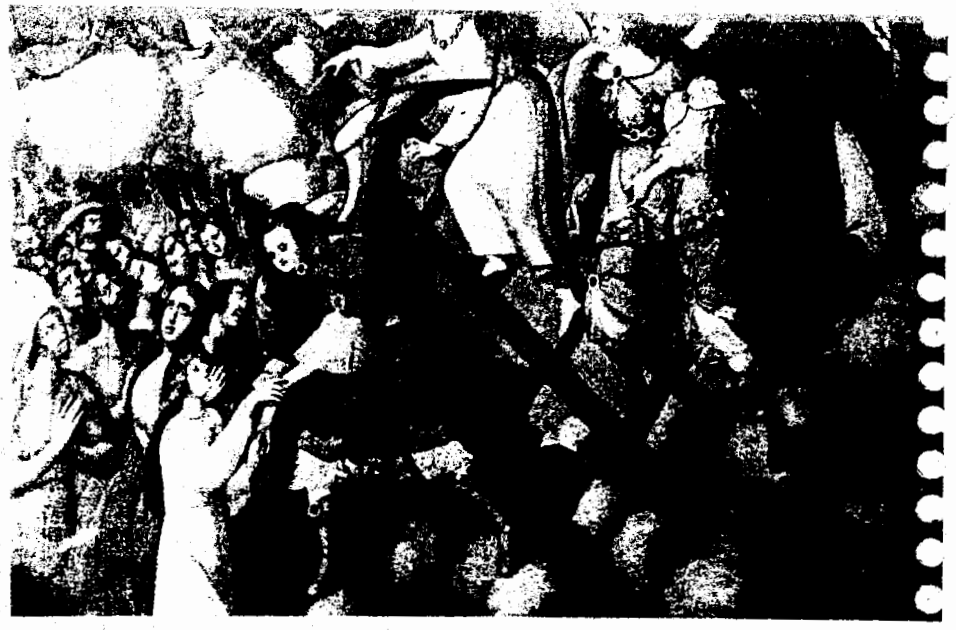
35. Angel. Museo de Padua.

36. Arcangel. Museo de Padua.

quien nos alerta sobre la obra del jesuita Andrés Serrano (1655-1711), que escribió un libro, publicado en México el año de 1699, con el título: *Feliz memoria de los siete príncipes asistentes al Trono de Dios y estímulo a su utilísima devoción: Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealtiel, Jehudiel, Baraquiel*, libro que fue reeditado en Bruselas el año de 1707[6]. Serrano da cuerpo a una devoción que se había esparcido en Sud América gracias al jesuita Antonio Ruiz de Montoya (1585-1652), misionero en el Paraguay, a través de su libro *Sílex del divino amor*, redactado en Lima hacia 1650. Allí da algunas de las características y nombres de los ángeles[7]. Montoya trasmitió esta devoción a su discípulo, el jesuita Francisco del Castillo, que fue catedrático en el Colegio de San Martín de Lima, pudiendo suponerse que a través de esta vía se difunde el culto a los ángeles por toda la zona andina.

Montoya relaciona los ángeles con los astros, el movimiento de las cielos y los fenómenos naturales; pero no todos los ángeles tienen estas funciones, son las «virtudes», coro medio de la segunda jerarquía los que "*Tienen su custodia sobre las naturalezas corporales. A estos pertenece el movimiento de los cielos con todos los astros y planetas; de los cuales, como de causa universal, se siguen los efectos singulares; y por esto se llaman virtudes del cielo*"[8]. Miguel también tiene que ver con los cielos pues de él dice Montoya que el día del «*Juicio Final obscurecerá los astros y planetas, turbará los elementos...*". El carácter de los ángeles como seres relacionados con los cielos también se ve en la "*Salutación a los siete espíritus supremos*" del libro de Serrano, de donde podemos extraer las siguientes exclamaciones referidas a los ángeles: "*Dios os salve... Planetas de benignos influjos. Astros de primera magnitud... siete nubes de la corona de la gran Reyna... rayos de la divina diestra*[9].

Estas son algunas de las bases sobre las que hay que colocar las series angélicas andinas que muestran ángeles arcabuceros, los cuales llevan nombres apócrifos junto con los conocidos nombres de Miguel, Gabriel y Rafael. La pintura colonial menciona el nombre de estos ángeles más alguno de los nombres encontrados en Palermo, como Baraquiel, pero en gran medida utiliza nombres procedentes del libro apócrifo de Henoc que pudieron llegar a través de la tradición conservada en ramas cristianas no católicas, como la Copta. Sabemos que el libro de Henoc sobre los ángeles se conservó en Etiopía y sólo fue conocido en occidente en el siglo XIX. En el siglo XVI estuvo en Roma el abad etíope; Efsa Syon Malhazó, llamado "*hermano Pedro indiano*" y experto en liturgia tradicional etíope; él estuvo en



37. Leonardo Flores. Angeles sacando almas del purgatorio. Iglesia Cohoni (La Paz, Bolivia).

38. Serafines. Pintura anonima existente en la iglesia de San Martin de Potosi (Bolivia). Llevan estola y en ella la palabra SANTUS; en las manos, un incensario haciendo honor al atributo de incandescentes.

Paraíso, usó en la Escriptura sagrada la voz Cherubim en plural... Y así se ha de suponer número de Volcanes, y en cada uno un Querubín que le moviese y alterase para arrojar llamas..."[21].

Las jerarquías angélicas

Paralelamente a las series de ángeles militares están las series llamadas de las "*jerarquías celestes*". Son ángeles vestidos con túnicas cortas, portadores de diferentes símbolos, los cuales han sido asimilados a los nueve coros de ángeles según Dionisio Aeropagita[22]. Quizá el texto moderno más explícito sobre las jerarquías es el de Santiago Sebastián, que por su claridad nos permitimos trascribir: Según Sebastián el Pseudo-Dionisio partiendo del *corpus paulinum* y de su formación neoplatónica forjó su universo angélico, tratando de conciliar lo racional y lo extra racional en base da una serie de jerarquías armónicas, con las tríadas de los coros angélicos:

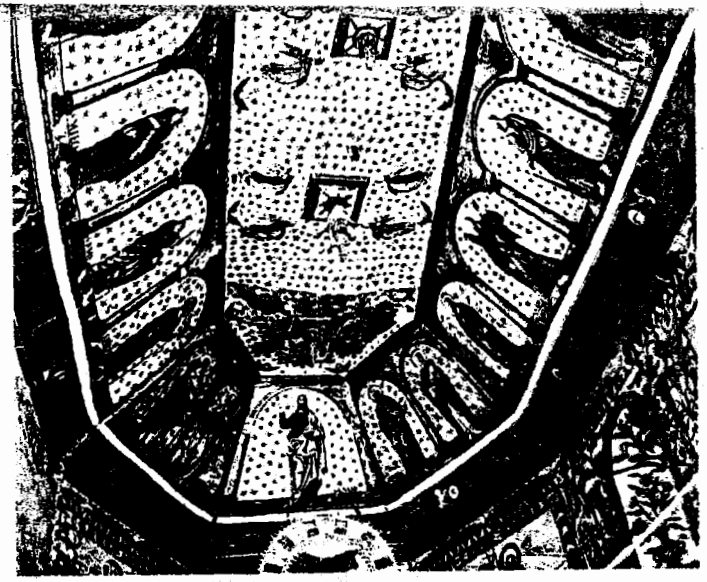
1. Jerarquía asistente: querubines, serafines y tronos.
2. Jerarquía de imperio: dominaciones, virtudes y potestades.
3. Jerarquía ejecutiva: principados, arcángeles y ángeles.

«En cuanto a la primera jerarquía, el nombre de SERAFINES, alude al fuego que los abrasa...(Fig. 38); en cuanto a los QUERUBINES, significan plenitud de ciencia ... por ello Ezequiel los representa llenos de ojos... el nombre de TRONOS sirve para señalar que son ellos asiento de la gloria en que se halla la majestad divina. En cuanto a la segunda jerarquía están en ella las DOMINACIONES, llamadas así por el poder que ejercen sobre los coros inferiores para extender el reino de Dios... en el segundo coro están las VIRTUDES, que son las que inspiran a las almas grandes... y por último las POTESTADES, gracias al poder que tienen sobre los ángeles caídos o demonios. En la tercera jerarquía tenemos a los PRINCIPADOS, que son los encargados de velar por el gobierno espiritual y temporal de los pueblos... El coro de los ARCÁNGELES tiene los secretos divinos... Finalmente, los ÁNGELES tienen la misión de guardar... a cada hombre en particular»[23].

La imagen plástica de los nueve coros angélicos tiene antiguas y escasas representaciones: podemos mencionar dentro de la Iglesia Ortodoxa la cúpula en la Iglesia del Monasterio de San Dionisio en el Monte Athos[24], y dentro del mundo católico, la serie angélica que

39. Los siete arcángeles de Palermo con la Trinidad y varios santos. Nazarenas (Cuzco, Perú).

40. San Miguel presentando al Jesús Niño a los angeles, aquellos ángeles que no quisieron adorarle fueron arrojados al averno. Museo de Santa Catalina (Cuzco, Perú).



41. El cielo cubierto de estrellas con varios ángeles, en él una columnata con los apóstoles. Presbiterio de Cuarahuara de Carangas, pintado antes de 1608 (Oruro, Bolivia).

***41a.** El Apocalipsis del Beato de Liébana. En la parte superior, el cielo estrellado con ángeles en él.*

contacto con Antonio Duca, quien promocionó el culto angélico dentro de la iglesia católica[10]. La presencia de un abisinio en Roma debió ser comentada, pues León Pinelo en su libro *El Paraíso en el Nuevo Mundo* nos dice refiriéndose a Henoc "*Y los abisinios afirman que tienen en sus librerías las Obras deste Santo Patriarca*"[11]. Así, vemos cómo se infiltra en el mundo barroco andino la tradición del libro de Henoc, la que relaciona a los ángeles con los astros y los fenómenos celestes. Esta relación parece evidenciarse en la portada de San Lorenzo de Potosí (Da Costa Raufmann).

Los ángeles andinos tienen nombres corruptos con respecto al libro de Henoc. De ellos hemos podido recoger algunos en Calamarca y Challapampa como: Osiel, Zabriel, Alamiel y Letiel, que podrían corresponder a los siguientes ángeles: Osael (ángel del Sur), Zaafiel (ángel de los vientos y los huracanes), Alamiel (guarda el velo del séptimo cielo), Leliel (ángel de la noche)[12].

Creemos que la difusión de las series angélicas entre los indígenas se debe al deseo de los religiosos de sustituir la adoración que daban los indígenas a los astros y los fenómenos celestes por el culto a los ángeles. El texto que corrobora este aserto corresponde a un villancico descubierto en el archivo musical de la Catedral de Chuquisaca[13], el cual muestra esta intención y cuya letra dice:

Afuera, afuera nubes
afuera, afuera, astros
desvíense las sombras
el sol, luna y estrellas
que María asciende al solio de su grandeza.
Llegad a recibirle Angeles, Arcángeles
Virtudes, Potestades, Dominaciones
Querubines, Serafines...
llegad a recibirle con órganos famosos.

Es María la que ahuyenta los astros y son los ángeles los que van a ocupar su lugar, ángeles músicos como corresponde a quienes van a conformar la armonía de los cielos.

El caso de los ángeles no es único, pues ya se había hecho en el Perú un tipo de sustitución colocando al apóstol Santiago en lugar de Illapa, dios andino del rayo[14]. El mismo método se utiliza en la serie

del Zodiaco pintada por Quispe Tito para la Catedral de Cuzco, donde cada signo zodiacal está relacionado con una Parábola de Cristo. En la serie de origen, grabada por Hans Bol, específicamente se dice: "*Emblemata Evangélica de los doce signos celestes acomodados según los meses del año. Cristo dio a los hombres los astros para que ellos puedan distinguir la evolución del tiempo iniciado con Dios (Seg. Gen. I) y para que ellos puedan revocar el culto idolátrico, y por medio de estas creaturas llegar al culto de un solo Creador...*"[15]. Texto que muestra la acción de Cristo sobre el paso del tiempo, y que, en consecuencia, no son los signos zodiacales, o conjunción de los astros, los que determinan los ciclos de la naturaleza, sino la palabra de Cristo.

La imagen de los ángeles, representados como seres asexuados, corresponde a la visión occidental, pero es en los Andes donde, al considerarlos como el "*Ejército de Dios*", se les asigna vestimenta militar propia de su tiempo y el manejo de arcabuces[16]. Cabe preguntarse, ¿por qué arcabuces?

Los idiomas indígenas utilizados en la zona que nos ocupa son aimara y quechua. Si recurrimos al *Vocabulario Aimara* de Bertonio (Juli 1612), *Arcabuz* se traduce como *Illapa* y como *Kakhcha* que son los nombres del rayo y del trueno. En el diccionario quechua de Holguín encontramos que el término *Illapa* lo hace extensivo a mosquete y pistola, además del arcabuz[17]. Para este autor, «Yllarini», inflexión de *Illapa*, significa *resplandecer, relumbrar, relucir* y *alumbrar*. Por *Kacha* traduce Holguín *centella*.

Este análisis muestra que desde el punto de vista indígena los ángeles arcabuceros son quienes manejan el rayo, el trueno, el relámpago y las centellas. Dominan los fenómenos celestes, pero no por ellos mismos sino por orden de Dios; ya que los ángeles sólo son sus mensajeros; tal aclara Bertonio cuando analizando la palabra *Illapuatha* dice: «*Embiar el rayo del cielo, hacerle caer, es propio de Dios*", los ángeles sólo son portadores del rayo y otros fenómenos celestes; Bertonio traduce la palabra *ángel* como *mensajero*.

Otro punto que debe tenerse en cuenta al relacionar los ángeles con los fenómenos celestes es el texto del Tercer Concilio Limense, concretado en el libro *Doctrina Christiana y Catecismo para Instrucción de Indios*, del año 1583, donde se tratan conjuntamente los ángeles y los astros. En la pág. 419, se lee: «*Veis aquí pues como el CRIADOR hizo los cielos, y en ellos puso a los ANGELES criados suyos y compañeros de los hombres sanctos. El mismo DIOS hizo el SOL, la LUNA y las ESTRELLAS*". La relación ángeles-astros está insinuada en el Catecismo, pues ambos seres ocupan el mismo espacio y responden, con simultaneidad, al mismo Creador.

Conviene detenerse en un aspecto más: ¿hasta qué punto los seres alados eran extraños a los indios? Ramón Mújica hace referencia a los múltiples seres alados en la mitología pre-inca y nos recuerda cómo Ayar Cachi (uno de los cuatro fundadores del Imperio, junto a Manco Capac) vino «*por el aire con alas grandes de plumas pintadas...*". Mújica también menciona a los criados invisibles y alados de Viracocha[18].

A este panorama tenemos que añadir un factor más, el que se refiere específicamente al culto angélico en el entorno físico del altiplano y el lago Titicaca. El poema sacro "*El Santuario de Ntra. Sra. de Copacabana*", escrito por el agustino Fernando de Valverde entre los años de 1636 y 1640[19], es anterior a la obra de Montoya y Serrano y se ocupa de los ángeles. Valverde hace actuar a los ángeles a orillas del lago Titicaca luchando contra los dioses prehispánicos del lugar, los describe y los nomina. Así, Baraquiel, que para Valverde es un ángel guerrero, ensombrece al Sol y destierra al dios del viento, Eolo. Haniel se presenta como principado protector del Perú, y Gabriel, que es "*La Fuerza de Dios*", tiene poderes sobre el averno. El es quien guía hasta Copacabana a los pastores que van en busca de María. También aparece Miguel, aunque en un rol menos lucido que el de Gabriel.

Finalmente, Valverde nos da la imagen del ángel equiparándola al pensamiento. El texto dice que el pastor Graciano vio su pensamiento y que "*...el talle y el vestido era galante; su traje de guerrera o cazadora, el peto de fino acero... hermoso morrión que si el cabello le oprime...*". Como puede verse, esta descripción del "pensamiento" coincide con la figura de un ángel guerrero (San Miguel, por ejemplo)[20].

El poema explica la devoción a los ángeles en la zona del altiplano y orillas del lago Titicaca, asimismo, confirma la idea de que ellos destierran a los astros y los fenómenos naturales.

Otro aporte a la angelología andina es el que hace León Pinelo quien en su libro *El Paraíso en el Nuevo Mundo*. Explícitamente identifica a los ángeles con los fenómenos naturales al indicar que son los querubines los que accionan los volcanes que rodean el Paraíso. Textualmente dice: "*Y aunque parece duro estilo el llamar Espada de fuego al que sale de los Volcanes de la Tierra, ¿quien no reconoce que cada llama figura una Espada?, por ser muchos y muchas las que Dios dispuso para defensa del*

Paraíso, usó en la Escriptura sagrada la voz Cherubim en plural... Y así se ha de suponer número de Volcanes, y en cada uno un Querubín que le moviese y alterase para arrojar llamas..."[21].

Las jerarquías angélicas

Paralelamente a las series de ángeles militares están las series llamadas de las "*jerarquías celestes*". Son ángeles vestidos con túnicas cortas, portadores de diferentes símbolos, los cuales han sido asimilados a los nueve coros de ángeles según Dionisio Aeropagita[22]. Quizá el texto moderno más explícito sobre las jerarquías es el de Santiago Sebastián, que por su claridad nos permitimos trascribir: Según Sebastián el Pseudo-Dionisio partiendo del *corpus paulinum* y de su formación neoplatónica forjó su universo angélico, tratando de conciliar lo racional y lo extra racional en base da una serie de jerarquías armónicas, con las tríadas de los coros angélicos:

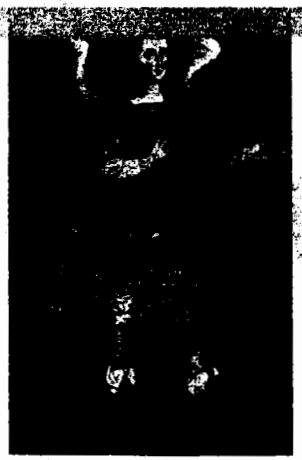
1. Jerarquía asistente: querubines, serafines y tronos.
2. Jerarquía de imperio: dominaciones, virtudes y potestades.
3. Jerarquía ejecutiva: principados, arcángeles y ángeles.

«*En cuanto a la primera jerarquía, el nombre de SERAFINES, alude al fuego que los abrasa...(Fig. 38); en cuanto a los QUERUBINES, significan plenitud de ciencia ... por ello Ezequiel los representa llenos de ojos... el nombre de TRONOS sirve para señalar que son ellos asiento de la gloria en que se halla la majestad divina. En cuanto a la segunda jerarquía están en ella las DOMINACIONES, llamadas así por el poder que ejercen sobre los coros inferiores para extender el reino de Dios... en el segundo coro están las VIRTUDES, que son las que inspiran a las almas grandes... y por último las POTESTADES, gracias al poder que tienen sobre los ángeles caídos o demonios. En la tercera jerarquía tenemos a los PRINCIPADOS, que son los encargados de velar por el gobierno espiritual y temporal de los pueblos... El coro de los ARCÁNGELES tiene los secretos divinos... Finalmente, los ÁNGELES tienen la misión de guardar... a cada hombre en particular*»[23].

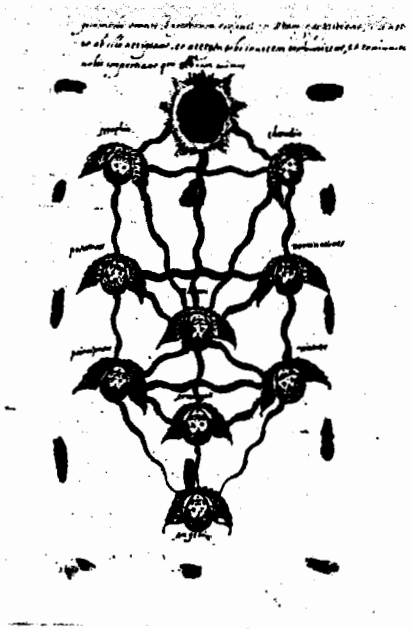
La imagen plástica de los nueve coros angélicos tiene antiguas y escasas representaciones: podemos mencionar dentro de la Iglesia Ortodoxa la cúpula en la Iglesia del Monasterio de San Dionisio en el Monte Athos[24], y dentro del mundo católico, la serie angélica que

39. Los siete arcángeles de Palermo con la Trinidad y varios santos. Nazarenas (Cuzco, Perú).

40. San Miguel presentando al Jesús Niño a los ángeles, aquellos ángeles que no quisieron adorarle fueron arrojados al averno. Museo de Santa Catalina (Cuzco, Perú).



Angel con fuego en la mano ¿Serafín?. • Uriel. • Angel portador de corona y cetro ¿Trono? • Angel desenvainando una espada. • Angel con espigas ¿Virtud? Iglesia de Calamarca.



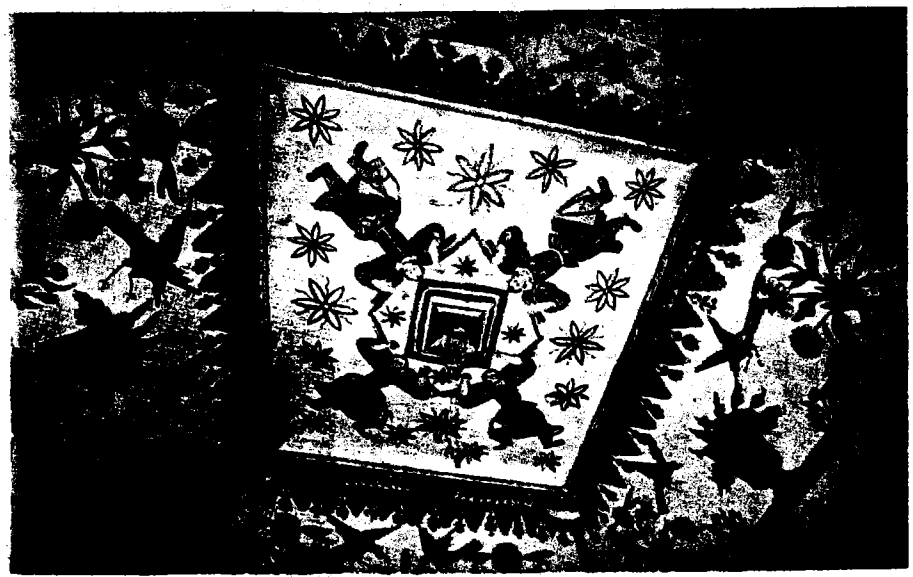
Sefirot mostrando las jerarquías angélicas. Mss. existente en The Getty Center

Angel músico. Pintura mural del sotocoro de la iglesia de Huachacalla (Oruro, Bolivia).

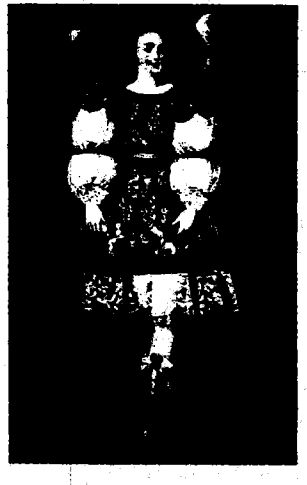
Coro de la iglesia de Carabuco. Angel músico entre las estrellas.

Coro de la iglesia de Carabuco. Angel músico cerca del sol.

La Divina Pastora con los cuatro evangelistas. En la parte superior una visión del cielo con la Trinidad, santos y ángeles. Lienzo fechado en La Paz el año de 1801.Pintado a devoción de Lucas Siles de la Vega y Manuela Nieto.



El cielo con ángeles y estrellas en la parte central, y aves y flores en el entorno. Pintura mural en el tumbado de la sacristía de la Iglesia de Curahuara de Carangas (Oruro,Bolivia)



Seis de los once ángeles de la serie denominada «Jerarquías». Iglesia de Calamarca (La Paz,Bolivia). Rafael,Gabriel, Barraquiel,Angel de la Guarda, Angel con una llave ¿Potestad?, Angel portando una columna.

Ángel portador de la símbolos de la pasión de Cristo, grabado de Rafael Sadeler.

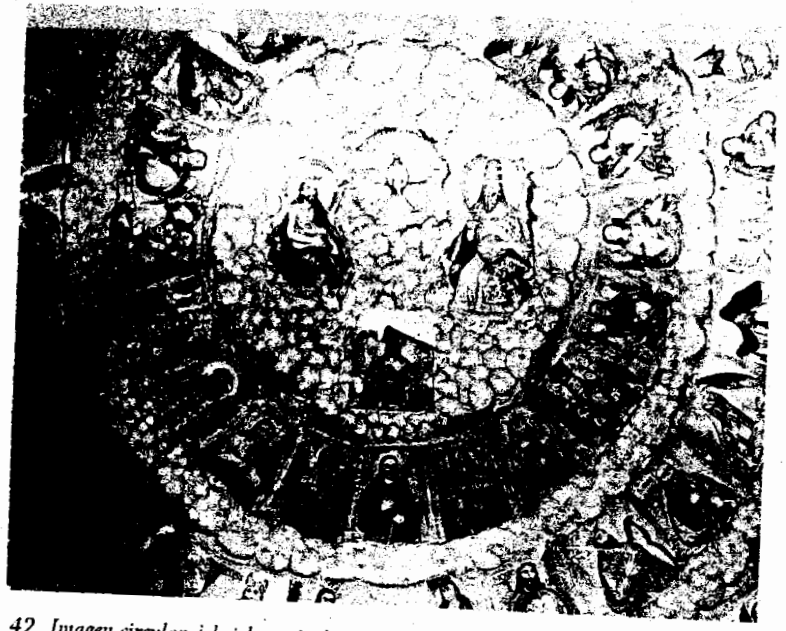
decoraba la Capilla Carrarese de Padua (Italia), hoy en el Museo Cívico de Padua. Esta serie está atribuida al pintor Guariento[25] y en ella se representan las diferentes jerarquías con sus atributos. Los *serafines* como cabezas aladas en torno a María; los *querubines* con seis alas provistas de ojos; los *tronos* sentados, con una esfera y un cetro en las manos; los *dominios* (dominaciones) con un lirio y una esfera en las manos; las *virtudes* derramando bienes a los hombres, bendiciéndolos, haciendo brotar agua de las rocas, etc; las *potestades* sujetando al demonio; los *principados* van armados con escudo y lanza, los *arcángeles* pesan las almas y se las disputan al demonio, y los *ángeles* llevan un niño en los brazos (**Figs. 28 al 36**).

Bajo una fuerte influencia hebrea hay otra representación plástica de los coros celestiales, la cual responde al esquema del *sefirot* propio de la *Cábala*[26]. Tiene un orden un tanto diferente al tradicional pues sólo serafines y querubines están cerca de Dios, que está representado por un rostro con el nombre hebreo de Jehová. Se encuentra en un manuscrito que está dedicado al cardenal Antonio Sartorio de Sanseverino. No está fechado pero se escribió durante el pontificado de Sixto V. Esta obra va acompañada de un extenso diccionario de los diferentes ángeles, incluyendo, entre ellos, aves, nubes, piedras preciosas, etc.

Se ha supuesto que las series de ángeles andinos vestidos con ricas túnicas corresponden a las jerarquías celestes ya descritas, pero las jerarquías son sólo nueve y estas series suelen constar de un número mayor. Para ejemplificar, diremos que doce son los ángeles de Sopó (Colombia) y once los de Calamarca, considerando sólo aquellos lienzos que aún quedan en el lugar. La serie de Sopó consigna los nombres de los ángeles, en tanto que en la de Calamarca los ángeles sólo llevan los símbolos. Ambas parecen no responder a los nueve coros jerárquicos pues faltan en ellas las potestades que se representan como un ángel sujetando al demonio y los querubines que tienen múltiples alas.

Los símbolos y las leyendas más usuales en los ángeles de Sopó son:

Gabriel: Espíritu Santo, azucena, espejo y linterna. *Fortaleza de Dios.*
Rafael: pez, pomo de ungüento, joven acompañante. *Medicina de Dios.*
Miguel: balanza, armadura, lanza dando muerte al dragón. *¿Quién como Dios?*



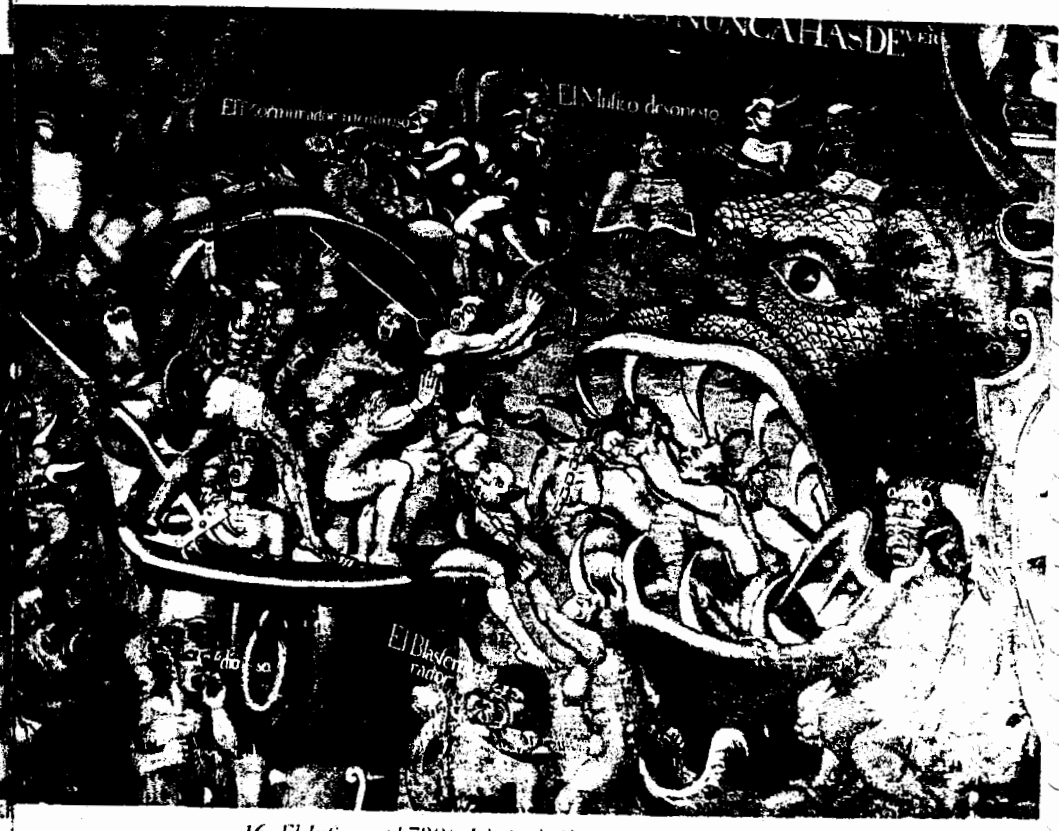
42. Imagen circular del cielo según la tradición bizantina. En el primer anillo están colocados los ángeles. Pintura al temple sobre lienzo. Cúpula de la Iglesia de Tiahuanaco (La Paz, Bolivia).

42a. Imagen circular del cielo en un lienzo de pequeñas dimensiones. Museo Nacional de Arte. La Paz, Bolivia.

43. Leviatán, o la boca del Infierno, según Guamán Poma de Ayala.

45. El Infierno (1739). Iglesia de Caquiaviri (La Paz, Bolivia).

44. El Infierno (1739). Iglesia de Caquiaviri. (La Paz, Bolivia).



46. El Infierno (1739). Iglesia de Caquiaviri (La Paz, Bolivia).

El Juicio Final (1739). Al centro, el cacique orando guiado por un ángel. Los ángeles anuncian que "derritirá" el oro y la plata, motivo de la codicia que causó tantos males en los Andes. Iglesia de Caquiaviri (La Paz, Bolivia).

Los justos camino del cielo guiados por ángeles.

Uriel: espada de fuego. Fuego *de Dios.*
Baraquiel: rosas en el manto. *Bendición de Dios.*
Jehudiel: azotes como signo de penitencia. Actitud de orar. *Penitencia de Dios.*
Laruel: palma. *Misericordia de Dios.*
Seactiel: incensario. *Oración de Dios.*
Esriel: Desenvaina la espada. *Justicia de Dios.*
Angel de la Guarda: lleva un niño de la mano.

En ángel que lleva el sol en la mano tiene una leyenda ilegible.

Calamarca tiene ángeles innominados portando símbolos. Fuera de Rafael, Uriel, Baraquiel y Gabriel, están los siguientes:

Angel portando espigas
Angel con una llave (*¿potencia?*)
Angel con fuego en la mano (*¿serafín ?*)
Angel con una columna (símbolo de la pasión de Cristo)
Angel con una rama de olivo (portador de la Paz *¿virtud?*)
Angel con una palma (portador de la victoria *¿virtud?*)
Angel con cetro y corona (*¿trono?*)

Dado que las series de Sopó y Calamarca sobrepasan el número de los siete ángeles de Palermo o las nueve jerarquías celestiales, pensamos que responden a una concepción más amplia. Quizá, como ocurre en la serie de Padua pintada por Guariento, se trata de las jerarquías donde cada coro está representado por varios ángeles.

La Gloria

Las "*Postrimerías*" que muestran los pasos finales en la vida del hombre son: Muerte, Juicio, Infierno y Gloria. Los conjuntos pictóricos con esta temática más conocidos en el ámbito andino son los existentes en las iglesias de Carabuco (La, Paz. Bolivia) pintado en 1664, Caquiaviri (La Paz, Bolivia), pintado en 1739, San Jerónimo (Cuzco. Perú), del siglo XVIII, Huaro (Cuzco. Perú), 1804. Fuera de estos conjuntos están las pinturas del "*Juicio Final*", composición que involucra cielo e infierno. Los más conocidos son el de San Francisco de

Cuzco (pintado por Quispe Tito), el de Urubamba, el de Melchor Pérez de Holguín, en San Lorenzo de Potosí, donde el pintor coloca su autorretrato, el de Pachama en el norte de Chile, y el de Curahuara de Carangas (Oruro, Bolivia), que es el más antiguo entre los conservados (1608). En todos ellos vemos ángeles acompañando a los elegidos y después de la resurrección **(Figs. 47 y 48)**. El de Carabuco fue pintado por José López de los Ríos y sus ángeles tienen gran parecido con los de Calamarca.

Es importante el lienzo del Museo de Santa Catalina de Cuzco, donde San Miguel presenta a Jesús hecho hombre, en forma de niño, a fin de que los ángeles lo adoren **(Fig. 40)**. Luzbel y sus huestes se negaron a hacerlo por lo que fueron convertidos en demonios y precipitados al abismo.

La composición que representa la *"Gloria"* en los diferentes conjuntos, tiene variantes. En Carabuco está al centro la cruz, dado que la Iglesia se construyó en honor de aquel apóstol que, según se creía, vino a predicar a las Indias portando una cruz y fue martirizado en Carabuco. Según algunos, se trata de San Bartolomé y según otros de Santo Tomás. A ambos lados de la cruz hay ángeles portadores de los símbolos de la crucifixión, tomados de grabados de Sadeler; en la parte baja se ven escenas de la vida del apóstol. La colocación jerárquica culmina en la Trinidad que está en la parte alta. luego se colocan María y el Bautista, los apóstoles y los principales santos. En Caquiaviri también está la Trinidad entre ángeles, algunos de ellos con símbolos inusuales como el triángulo y el ojo divino. Luego vienen los apóstoles, los patriarcas del antiguo testamento y los diferentes santos. En Huaro, el pintor Tadeo Escalante se ha colocado como donante y cerca de él hay una extraña figura de cuatro rostros que representa los cuatro vientos. Hay versiones domésticas en pequeñas dintensiones donde se muestra el cielo, una de ellas se encuentra en el Museo Nacional de Arte de La Paz.

En todos los casos, las pinturas celestiales hechas en la colonia traen el recuerdo de las pinturas medievales, pero ninguna es tan significativa como la de Tiahuanaco, que representa la *"Gloria"* en la bóveda, en círculos concéntricos a la manera bizantina **(Fig. 42 y 42a)**. Es una singular muestra de arcaísmo, única en su género.

El infierno

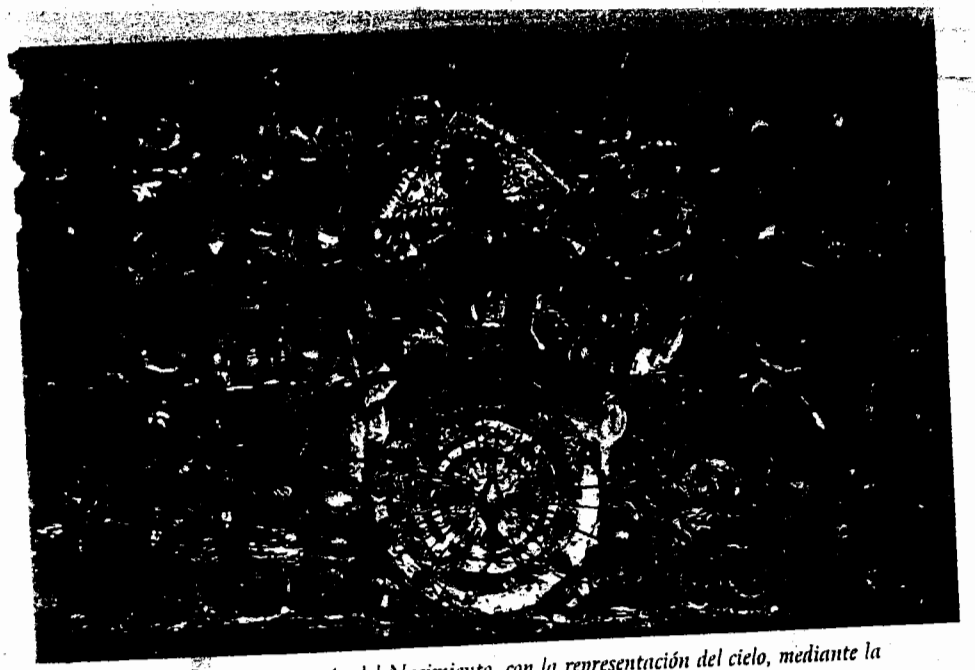
En muchas iglesias rurales se representaron las cuatro etapas del fin del hombre: Muerte, Juicio, Infierno y Gloria, según las recomen-

Danza de los diablos en Paucartambo (Cuzco, Perú)

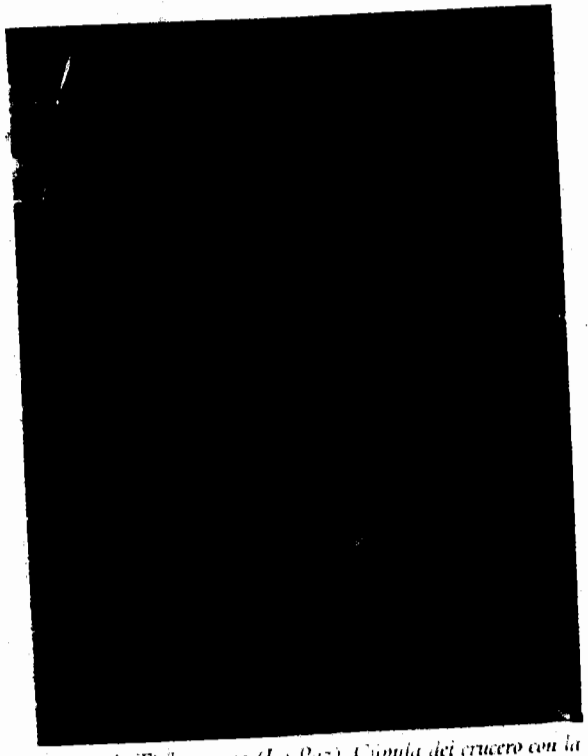
Escena del infierno en «Las tentaciones de San Antonio Abad». Iglesia de San Antonio Abad (Cuzco, Perú).

Pintura popular. Mural en la iglesia de Sorocachi representando el Infierno.(Oruro,Bolivia).

«El infierno» en el calendario de los Pastores (siglo XIII).



Contratapa de un arcón del Nacimiento, con la representación del cielo, mediante la imagen de Dios Padre y el Espíritu Santo rodeados de ángeles.



Iglesia de Tiahuanaco (La Paz). Cúpula del crucero con la

Capilla Chigi. Iglesia de Santa María del Popolo (Roma). Cúpula realizado en mosaico bajo la dirección de Rafael donde, al centro, está Dios Padre y en el círculo anterior exterior siete ángeles relacionados con los planetas.

daciones del Tercer Concilio Limense de 1584, expresadas en *Doctrina Cristiana y catecismo para instrucción de Indios*. Allí se dedican 23 folios a los «*Novísimos*» o "*Postrimerías*". Con referencia a la muerte, se dice: "*Todos los hombres buenos y malos hemos de morir, ya lo veys que en esto no hay diferencia de pobres y ricos... tan pobre y defunto de todo... va el Inga, como el indio hatun luna... no penseis que los que tienen en sus entierros mucha ropa, o comida, o oro o plata, que gozan en la otra vida de estas cosas... Esso es desatino de vuestros viejos...*". Estas directivas dieron lugar a que se pintaran las "*Postrimerías*". A principios del siglo XVI, el jesuita Vega, dice, refiriéndose a la Iglesia de Compañía de Cuzco: "*juicio, gloria y penas de los condenados, que está todo pintado en las paredes de esta iglesia y capilla, y particularmente con las penas y castigos que en el infierno tienen los vicios y pecados de los indios...*"[27]. Guamán Poma, por su parte, indica: "*y en cada yglesia ayga un juycio pintado. Allí muestre la venida del señor al juycio, el cielo y el mundo y las penas del ynfierno*"[28] (Fig. 43).

La representación de las "*Postrimerías*", que se inicia a fines del siglo XVI y que perdura hasta principios del siglo XIX, tiene en el lienzo dedicado al "*Infierno*" una de las composiciones más sugestivas. Si analizamos los infiernos de Carabuco, Caquiaviri y Huaro, vemos en ellos elementos recurrentes. Se muestran las penas a los diferentes pecados capitales; así, vemos el suplicio de la rueda para los orgullosos y soberbios, a los perezosos los traga una bestia alada, los sapos y serpientes devoran el sexo de los lujuriosos, mientras otros son sumergidos en marmitas hirvientes. No falta la gran boca de Leviatán. Esta iconografía se encuentra en los tratados medievales sobre el infierno y en forma popular la encontramos en los grabados del famoso *Calendario de los Pastores* y en antiguas ilustraciones a textos de San Agustín. El *Calendario de los Pastores*[29] recoge una tradición según la cual Lázaro, en casa de Simón, relata su experiencia después de la muerte cuando visitó el Infierno, se suponía que San Agustín había recogido este relato.

Los infiernos coloniales tienen muy poco que ver con lienzos de los siglos XVI y XVII pues no tienen ninguna relación formal con ellos, basta contemplar el infierno que pone Miguel Angel en su «*Juicio Final*» de la Sixtina o las versiones de Martín de Vos, o las de un Rubens, para comprender que los infiernos coloniales responden a otra lógica.

Las "*Postrimerías*", en general, y el "*Juicio Final*", en particular, se pintan preferentemente para pueblos de indios pues, como dice el Catecismo de 1584, lo testifica la obra de Guamán y lo repite el cronista jesuita, el uso de las imágenes infernales era uno de los mecanis-

mos más efectivos en la labor de los doctrineros. Cabe pues buscar la presencia indígena en estos lienzos, ya que a ellos estaban dedicados.

En Carabuco, en toda la serie de las "*Postrimerías*" se colocan, en escenas sucesivas, los diferentes momentos de la vida de aquel apóstol que predicó en Indias, a quien lo vemos alternar con el demonio de la idolatría y con los indios. Asímismo, en la parte superior del "Infierno" se ve a los indios tentados durante una prédica, en tanto que otros están acompañados por el demonio en sus danzas. En Caquiaviri, tenemos a un cacique, identificable por la vincha, al centro del "*Juicio Final*" (Fig. 48); entre los adoradores del Anticristo (lienzo que forma parte del conjunto de las "*Postrimerías*" en esta Iglesia), hay varios indios. En el lienzo de la muerte, vemos que ésta pisa tanto la corona y las vestiduras del rey como la "*mascaipacha*" y el "*uncu*" del Inca; asimismo, los demonios beben en vasos "*keros*", que eran usados exclusivamente por indígenas. También en Caquiaviri, al consignar los pecados capitales, se incluye la idolatría en forma de unos indios, que ofrecen coca a un carnero de la tierra.

En otras representaciones menores del Infierno la presencia indígena se limita a algún indio, identificable por la melena corta y su rostro lampiño, suelen estar junto a españoles, clérigos y autoridades tanto civiles como eclesiásticas. A veces, junto a los indios se pone algún negro como se ve en la representación que hace Guamán Poma de la boca de Leviatán y en el Infierno de Caquiaviri (Figs. 44 al 46).

La temática analizada, tan en boga en la zona andina en los siglos XVII y XVIII, es medieval, aún considerando que fue recogida por el arte post-tridentino. En los Andes se mantienen no sólo determinados temas, como la representación de los ángeles y de las postrimerías, sino que pervive una estética medieval en ellos; su hieratismo, así como su forma didáctica y clara, responden a las necesidades doctrinales tanto en la zona andina durante los siglos consignados, como en México en el siglo XVI. Nos encontramos ante un arcaísmo que responde al deseo de los religiosos de retomar el cristianismo medieval que había sido herido seriamente después de la reforma protestante. No hallamos en las composiciones de Perú y Bolivia la complejidad propia de la pintura europea de la contrareforma cuando aborda estos temas, sino que en ella es evidente la inspiración de grabados populares y el consejo de pintores adiestrados en la iluminación de manuscritos.

Notas

1. Para humanismo en el virreinato ver GISBERT-MESA, *Arquitectura andina* (1997), pág. 17 y ss y para lo medieval, ver STATSNY (1994).

2. STATSNY (1994), pág. 8. KUBLER (1966), en pág. 52, considera que la época virreinal es a la vida republicana en América, lo que la Edad Media a la época moderna Europea.

3. MALE, pág. 262.

4. Pueblos como Calamarca (La Paz, Bolivia), Yarvicolla (Oruro, Bolivia), Challapampa (Puno, Perú) Yavi y Uquía (Argentina).

5. Ver. SEBASTIÁN, *Arcángeles de Sopó*.

6. MUJICA (1992), págs. 43 y 44.

7. IBIDEM, págs. 20 y 21.

8. RUIZ DE MONTOYA (1991), pág. 19.

9. MUJICA (1992), pág. 54.

10. MUJICA, pág. 27.

11. LEÓN PINELO (1943), Tomo I, pág. 279.

12. Ver DAVIDSON, *Dictionary of Angels*.

13. EICHMAN ANDRÉS Y SEOANE CARLOS. *Lírica Colonial Boliviana*. La Paz 1993, Pág. 75.

14. GISBERT (1980), págs. 28 y 29.

15. MESA-GISBERT (1982), Tomo I, pág. 157.

16. Sobre el ejército de Dios, además de hallarse esta expresión repetidas veces en la Biblia, SERRANO la pone en su salutación a "*Los siete Espíritus Supremos: Dios o Salve Capitanes de los Exércitos de Dios*" (Mújica, pág. 54).

17. BERTONIO, pág. 416.

18. MUJICA (1992), pág. 188 y ss.

19. GISBERT TERESA (1997), pág. 618.

20. IBIDEM pág. 637.

21. LEÓN PINELO, Tomo I, pág. 335.

22. PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA. *La jerarquía celeste* en «Obras completas» (1990), pág. 145 y ss.

23. SEBASTIÁN, *Arcángeles de Sopó*, pág. 10.

24. PIJOAN (1935), pág. 488, Fig. 693.

25. FRANCESCA FLORES D'ARCAIS, *Guariento Tutta la Pittura*.

26. Sefirot es el diagrama de los atributos divinos, según la Cábala. Este diagrama establece relaciones en base a líneas diagonales y medianas uniendo las diferentes partes del esquema que se colocan en tres filas paralelas. La envolvente del diagrama es un exágono.

27. MESA GISBERT, (1974), pág. 45.

28. GUAMÁN POMA DE AYALA, (1980), pág. 636.

29. GEORGES MINOIS, (1994), pág. 270 y ss.

Dioses y Ángeles en Copacabana

El humanismo en un poema sacro sobre Copacabana

Realizada la extirpación de los ídolos, la destrucción de santuarios y el apresamiento de hechiceros, se inició una catequización que pretendía transmitir al mundo andino los dogmas de la Iglesia y la estructura teológica sustentada por el catolicismo. Ya no se trataba de conquistar un territorio y de sujetar al individuo a la nueva estructura económica, el objetivo era extender la colonización a las esferas del conocimiento, «*la colonización de lo imaginario*», como ha llamado a este proceso un autor moderno[1].

En el siglo XVI, los doctrineros ponen en concordancia los mitos indígenas con el humanismo imperante. Se procede a la superposición del Dios cristiano, de la Virgen María y de los santos, sobre las antiguas deidades; ejemplo del método utilizado es la identificación de la Virgen María con el Cerro de Potosí y la simbiosis del apóstol Santiago con el dios del rayo: Illapa[2]. Otro tanto puede decirse de la pervivencia del culto a Pachacámac, dios de las profundidades de la tierra, en la devoción del «*Señor de los Milagros*», que es invocado contra los terremotos y temblores[3].

Los antiguos dioses prehispánicos son «*lo pagano*» del Nuevo Mundo, y tienen su arquetipo en la mitología propia de la antigüedad clásica. Así penetran en los Andes los dioses del Olimpo confundidos con los dioses andinos. La sirena mediterránea, tentadora de Ulises, es la Quesintuu del lago Titicaca, tentadora del dios Tunupa. Dios, María y los santos luchan contra estas deidades que indistintamente adquieren forma andina o mediterránea, pues en ambos casos son manifestaciones del demonio.

Entre los responsables de este proceso estuvieron los jesuitas y los agustinos, entre estos últimos Ramos Gavilán y Antonio de la Calancha, junto a los cuales estaba Fernando de Valverde autor de un poema sacro titulado «*Santuario de Ntra. Sra. de Copacabana en el Perú*», que se editó en Lima el año de 1641; obra que ejemplifica el proceso mediante el cual los dioses andinos son insertados en el mundo mitológico greco-romano dentro de un contexto teológico propio de la España barroca de la Contrareforma.

El autor: Fernando de Valverde

Fernando de Valverde procedía de una acaudalada familia limeña. El libro de la Orden existente en Roma dice : «*Los títulos de su nobleza y sangre están autorizados con las hazañas de la conquista del Perú, de cuyos nunca bastante alabados mayores desciende*»[4]. Nació en el último tercio del siglo XVI y muere el año de 1657. Escribió varios libros, entre ellos: «*De Deo Uno et Trino*»: «*El Sacro Emanuel*»; «*La Casada Santa*», obra mística, al parecer dedicada a monjas; una «*Vida de Cristo*», donde hace la concordancia de los cuatro evangelios, el cual fue recogido por la Inquisición; finalmente está su obra más mentada, su poema sagrado sobre Copacabana.

Fuera de estos libros. casi todos ellos desconocidos, Valverde escribió la relación de las honras fúnebres realizadas en Lima a la muerte de Felipe Tercero, la relación de las fiestas que se hicieron en honor a Felipe IV, y un sermón fúnebre en la Cofradía del Cristo de Burgos de Lima, más varios panegíricos.

Valverde fue maestro del cronista Bernardo de Torres, quien lo admira. También fue maestro de Miguel de Aguirre, consejero del Virrey de Mancera, quien, a su vez, defendió al Dr. Francisco de Avila, extirpador y gran conocedor de «idolatrías». Finalmente, trabajó junto a Antonio de la Calancha y tuvo que conocer de cerca la obra de Ramos Gavilán.

Como Visitador de bibliotecas e imágenes de la Ciudad de Lima, cargo que le confió el Tribunal de la Inquisición, Valverde conoció a muchos artistas entre los cuales estaba el pintor romano Angelino Medoro, quien trabajaba para la orden agustina hacia los años de 1619. Cabe indicar que Medoro fue amigo de Santa Rosa y su familia. Valverde no debió quedar indiferente ante una relación de ese tipo.

Los nombres aquí mentados dan una idea del ambiente en el cual se movía Valverde, quien fuera conocido por sus inquietudes literarias a las que aplicó su erudición desbordada, se dedica a la arquitectura, llevando a esta disciplina toda su fantasía.

Su obra más notable en este campo es el Santuario de Jerusalén que construye en el interior del Monasterio de la Encarnación de Lima, ayudado por la monja Dona María de Benvides «*su fiel y fervorosa compañera*»[5]. Este Santuario constaba de una capilla situada dentro de un atrio penitencial al que ingresaban las monjas por breve tiempo. Se trataba de una clausura dentro de la clausura. Su extraña arquitectura pretende ser una réplica del Templo de Salomón[6]. Valverde también proyectó una escalera para la Recoleta de Lima, más una sala para el Convento de la Orden que, según el cronista agustino Bernardo de Torres, estaba inspirada en el «*Museo de Alejandría*».

Valverde estuvo en Copacabana el año de 1636 cuando la obra del Santuario se estaba terminando, salvo el atrio, que se concluyó en 1640. Cabe preguntarse si Valverde, tan comprometido con la arquitectura, tuvo que ver con la planificación de esta estructura (Fig. 51).

Valverde también escribe sobre teoría del arte pese a que es prioritaria en su obra la preocupación por la teología y la composición culterana del texto. Vale la pena consignar sus conceptos pues como «*veedor*» del Santo Oficio sus criterios debieron respetarse. Es un platónico para quien la belleza es reflejo de Dios, «*arquetipo*» que imprimía su imagen en las criaturas, como lo hace con María que, a manera de lienzo o tabla, recibe en sí el bosquejo que Dios estampa en ella.

La obra literaria

Un año después de su visita a Copacabana, ya en Lima, Valverde se pone a escribir su poema; tarea en la que se empeña durante tres años. La obra consta de 18 silvas desarrolladas en 294 folios y está concebida como una nueva «*Odisea*». En ella sitúa Valverde a un grupo de pastores que recorren las riberas del lago Titicaca. Ellos están sujetos a visiones y sucesos similares a los que vivió Ulises, pero dentro del pensamiento del autor hay escenas muy complejas como el desdoblarse la personalidad de uno de los pastores hasta llegar a la misma presencia de Dios; otro emprende la búsqueda de María sólo después de tener la visión del Infierno.

En este poema pululan ninfas, tritones y sátiros, en tanto que los ángeles guerreros hacen de intermediarios entre la divinidad y los pastores, protagonistas del poema. Estos ángeles son semejantes en su forma y en sus nombres a los célebres arcángeles arcabuceros que se ven en las series de pintura. Se presentan Miguel y Gabriel, pero también aparecen ángeles no ortodoxos como Baraquiel y Haniel, este último -totalmente inédito- es presentado como príncipe protector del Perú.

La presencia del dios Copacabana es confusa en tanto que se hace evidente la presencia del Sol, como antigua deidad. También interviene en la trama la sombra de Tupac Inca Yupanqui, completándose así la visión que este agustino tiene del mundo indígena que rodea el lago Titicaca.

La obra de Valverde no aporta nada significativo al conocimiento del hecho histórico en sí, pero nos muestra el mecanismo mental que permitió identificar la antigüedad clásica con la mitología andina. También muestra cómo Dios, los ángeles y los santos cristianos irrumpen en este mundo pagano de doble faz, indígena por un lado y europeo-renacentista por otro.

Valverde menciona en el prólogo a los autores que él consultó, como Lipsio y Lucrecio, pero sobre todo Virgilio. En su obra pretende pasarnos: «*a la región del mundo inteligible, dando vida al Arquetipo, donde, según Platón, vive la verdad*», párrafo éste que nos muestra cómo en el siglo XVII los modelos celestes eran la pauta para muchas realizaciones no sólo literarias sino pictóricas, arquitectónicas y urbanísticas.

El poema es culterano y sigue muy de cerca a Góngora y a Calderón tomándose muchas libertades con respecto al trasfondo histórico que contiene, por lo que Valverde nos advierte que cuando «*el estilo es simple y verídico, es profesión de historiador...*», pero él es poeta y no historiador, por eso nos dice que los versos «*deben ser imitaciones hermosas, y verosímiles, de lo que pudo y debió ser*», indicando que el suyo es un nuevo tipo de poema «*compuesto de Epica, y Bucólica*». Engrandece a Homero, cita a Horacio y la poética de Aristóteles.

Refiriéndose a los dioses citados por Homero y Hesíodo dice: «*Y aunque aquellos dioses eran en sí falsos, en la aprensión de aquellos grandes Poetas no eran menos verdaderos que en la nuestra lo es Christo Jesús...*»,[8] afirmación que nos muestra cuan tolerantes fueron los intelectuales de los siglos XVI y XVII con la antigüedad greco-romana, hasta llegar a imprimir frases como la citada.

Imagen de Ntra. Sra. de Copacabana, según una pintura del siglo XIX firmada por Joaquín Castañón. Col. Particular, La Paz.

La Virgen de COPACABANA según Guamán Poma en Ayala.

Valverde cita abundantemente a los Padres de la Iglesia y alega que también componían versos Moisés, Salomón, y Ezequías. Menciona repetidas veces el "Cantar de los Cantares" y los comentarios de Fray Luis de León.

No puede negarse que Valverde muestra sin recato alguno su erudición, hecho que tal vez se deba al deseo de jerarquizase en un medio altamente competitivo, donde pugnaban no sólo las diferentes órdenes, sino entre los miembros de una misma orden religiosa. Al lado de Valverde, en la misma comunidad, había ilustres catedráticos y escritores, como Antonio de la Calancha, Alonso Ramos Gavilán y Bernardo de Torres[9].

Del «*El Santuario de Nuestra Sra. de Copacabana en el Perú*», Luis Alberto Sánchez dice: «*poema de mediocre inspiración y no poca longitud*», el cual contrapone a «*El Angélico*» (1645), dedicado a Santo Tomás de Aquino, obra de Adrian Alesio, (hijo del insigne pintor italiano Mateo Perez de Alesio). De Alesio Luis Alberto Sánchez dice: «*fue, sin duda, un poeta de auténtico estro, malogrado por la época en que le cupo vivir. Versificaba con facilidad y hasta con donaire*»[10].

En todo caso «*El Angélico*» y «*Ntra. Sra. de Copacabana*» son los dos grandes poemas de su tiempo, los cuales deben más al manierismo que al propio barroco. Valverde es preludio de los grandes poetas barrocos como «*El Lunarejo*», Juan de Ayllón y Peralta Barnuevo, así como de los Pinelo: Diego y Antonio. Este último escribía, en 1640, su libro *El Paraíso en el Nuevo Mundo* que nos muestra el deseo de insertar las Indias en el contexto universal ya no a través de la mitología clásica, como lo hace Valverde, sino a través de la erudición bíblica. Ambos autores, Pinelo y Valverde, tienen Lima como centro de operaciones, ellos son quienes mejor nos ilustran sobre los caminos del pensamiento indiano en el siglo XVII.

Al analizar el poema de Valverde no podemos menos que recordar el drama «*La aurora de Copacabana*», escrita por Calderón de la Barca (1659) y las historias de Copacabana escritas por Alonso Ramos Gavilán y Antonio de la Calancha. Estas últimas seguramente sirvieron de fuente de inspiración y consulta.

Copacabana causó un gran impacto, pues fuera de los libros consignados está el de Hipólito Marraccio (Roma, 1656), la obra de Gabriel de León (Madrid, 1663) y la de Andrés de San Nicolás (Madrid, 1663). En el siglo XVIII tenemos al italiano Pietro Bombelli (Roma, 1792).

La acción del poema recae en tres pastores que muestran la dualidad del hombre como hijo de la naturaleza y como hijo del pecado. El hombre en estas dos formas posibles está representado por dos pastores: Adamio, hijo de la naturaleza, y Megerino, hijo del pecado. Este mismo hombre renace por obra de la Gracia, por ello, el pastor Graciano representa el estado del hombre libre de pecado y vencedor de las debilidades propias de su estado natural.

Portada del libro «Santuario de Nuestra Señora de Copacabana» escrito por el agustino Fernando de Valverde y publicado en Lima el año de 1641. Grabado de Bejarano

La portada de la obra de Valverde se ilustra con un grabado de Francisco Bejarano[11]. Allí se presenta a la Virgen sobre el globo terráqueo donde está inserto el Perú, a ambos lados hay dos figuras femeninas que personifican la Fe y la Gracia. A la izquierda puede verse un indio adorando un ídolo.

La conquista y la responsabilidad de Dios

El escenario de Copacabana está salpicado por rebaños de camélidos que cuidan los indígenas de la zona; ello induce a Valverde hacer de su poema heroico un poema pastoril. Nos dice en el prólogo: «*Introduje a esta soberana Princesa de los cielos Pastora en los Montes de Copacabana, porque lo pidió así la naturaleza y propiedad de la provincia, donde toda la ocupación es pastoril*». Y para enaltecer más la acción de la Virgen y su presencia entre los pobres nos dice que Copacabana es «*un desdichado pueblo de Indios Collas, que son de los más bárbaros y torpes del Perú, y que por consiguiente estas maravillas no las hacía entre Emperadores, Reyes o Príncipes, sino entre pastores, y ganaderos humildes, que es la ocupación y ejercicio de los Indios del Collao*».

En la Silva VII, el poema destaca la misión providencial de España que fundó en el Perú un imperio basado en la Fe y en la Gracia. Reconoce que este imperio, para existir, necesitó derramar sangre, hecho por el que amargamente reclama ante Dios el ángel Haniel protector del Perú.

> *O, Tu Señor, que estable el mundo riges*
> *cómo tus dulces ojos*
> *pueden mirar, enjutos...*
> *campos Peruvios con su sangre rojos?*

Así, Valverde se muestra muy consciente de que la fe cristiana entró con sangre, ante el espanto de los indígenas que vieron llegar un nuevo dios armado de violencia.

El ángel Haniel, patrón del Perú

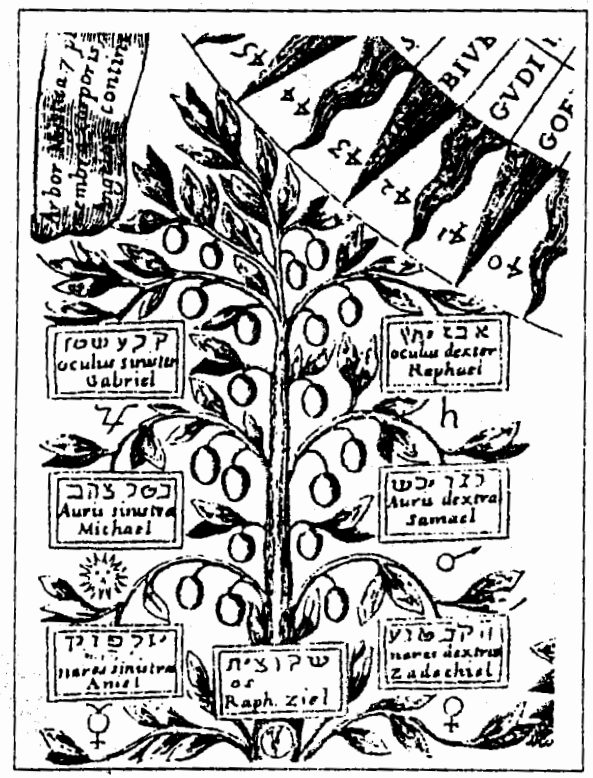
Un problema aún no resuelto es el de los ángeles arcabuceros, representados individualmente en largas series pintadas que muestran un escuadrón angelico[12]. Su presencia en el arte es indiscutible,

pero no hay una contraparte literaria que nos ayude a descifrar el porqué de su ubicación en tierras del Collasuyo, aunque se presume que su presencia se debe al deseo de desterrar el culto a los astros[13].

En el libro de Valverde, los ángeles desempeñan un papel importante como emisarios de María enviados a destruir los ídolos que se adoraban a orillas del lago Titicaca. Entre estos ídolos están el Sol y el Viento.

Los ángeles que aparecen en el poema son Miguel, Gabriel y Baraquiel, más varios querubines innominados. Junto a ellos aparece Haniel, que se presenta como ángel custodio del Perú. A Miguel y Haniel Valverde los muestra relacionados con los Concilios de Trento y Limense; a Gabriel señalando el camino a los pastores y a Baraquiel desterrando los ídolos.

El ángel Haniel tiene un papel importantísimo como responsable del Perú, aunque no es fácil saber el lugar que ocupa en la angelo-



El ángel Haniel (o Aniel), que según Valverde es el guardián del Perú (ver Silva VI), no está mentado en la mayoría de los textos sobre angelología pero figura en el árbol místico de Kircher (en su obra "Oedipus Aegyptiacus"), junto a Gabriel, Rafael, Miguel, Samael, Zadequiel y Raziel. En este árbol, que identifica los ángeles con los planetas, Aniel se equipara al planeta Mercurio.

logía, pues pertenece a la larga lista de ángeles no ortodoxos cuyos extraños nombres estaban proscritos por la Iglesia Católica, que sólo admite tres: Miguel, Rafael y Gabriel.

Haniel también es llamado Ariel, Hamiel, Aniel, Onoel y Hanael. Según Davidson[14], es uno de los siete ángeles de la creación, jefe de los principados y príncipe del planeta Venus. Razón por la que probablemente lo eligió Valverde para que actuara a orillas del lago, ya que Copacabana, según Calancha y Ramos Gavilán, estaba dominada por la lascivia.

Haniel figura en el árbol místico de Kircher[15] entre los siete arcángeles relacionados con los planetas, que son: Gabriel=Júpiter, Rafael=Saturno, Miguel=Sol, Samael=Marte, Zadchiel=Venus, Raphziel=Luna, y Aniel, a quien Kircher relaciona con el planeta Mercurio. También está entre los 10 sagrados, Sefiroth[16]. Fue comparado con la Isthar Caldea.

Con respecto a este ángel, el texto de Valverde (Silva VII) dice:

> Entonces pues al trono omnipotente
> se presentó Haniel, y a Dios eterno
> *en esta forma oró lloroso, y tierno:*
>
> De Peruntinos climas el Imperio
> a mi cuidado y protección pusiste.
> Con atención, y zelo vigilante
> los idólatras bárbaros errores
> extirpar industrioso é procurando
> *de aquel, que me fiaste, grande Estado.*

y agrega:

> cómo veré sin llanto
> tanta sangre vertida
> *y en los campos hollada tanta vida?*
>
> *Esto es, Señor, lo que me prometiste*
> *cuando para el Perú tu Fe me diste?*
>
> ...dirán las bárbaras naciones
> que dando tu Fe al Perú opulento,
> *solo le diste un impío fingimiento,*

pues la Fe es amistad; y el trato horrible
que de amigo parezca, no es posible:
mira Señor, que en la piedad que imploro
más que a mi pena, atiendo a tu decoro

Y en fin, o Dios eterno,
quítame el nombre, o del Perú el gobierno,
pues mientras él en sangre está bañado,
si me llamo Haniel, vivo afrentado.

En este verso, Valverde, descendiente de conquistadores, testifica sobre la conciencia de una conquista sangrienta involucrada con la fe católica. Las palabras que pone en boca de Dios y del ángel son para no creer, y explican por qué el libro tuvo tan restringida circulación.

Baraquiel, vencedor del sol y del viento. Gabriel

El otro arcángel comprometido con la trama es Baraquiel, quien expulsa a la idolatría y los dioses que ésta conlleva. De Baraquiel nos dice Davidson que es el ángel que domina sobre el rayo y el relámpago[17]. Esto último explica el por qué aparece como un ángel luminoso y eminentemente guerrero(Fig. 54).

En la región de Ilabe, a orillas del lago Titicaca, Baraquiel expulsa al Sol, al cual viste de sombra. También expulsa a Eolo, dios del viento. Probablemente se trata de una divinidad adscrita al rayo y al trueno. Cobo nos dice: «*debajo del nombre de trueno, o como adherentes a él, adoraban al rayo, al relámpago, al arco del cielo, las lluvias y hasta las tempestades, torbellinos y remolinos de vientos*»[18].

Valga decir que Valverde escoge a Baraquiel para expulsar al dios del viento y del rayo, por lo que tenemos que deducir que hay una sustitución de los fenómenos naturales por los ángeles. Eolo, al ver al ángel, exclama:

Quien eres tú, le dije, o soberano
capitán, a quien arman luces bellas
parientas del fulgor de las estrellas?
Ministro soy, me dijo, de María,
de los que en escuadrones luciformes
venimos en su escolta, y de su guardia
a derrocar la torpe Idolatría.

49. Imágen andina del ángel Gabriel, que es quien finalmente conduce a los pastores al santuario de

50. El poema de Valverde se desarrolla en un mundo habitado por seres mitológicos. Este kero que muestra a un centauro luchando contra un dragón materializa las ideas de Valverde en torno al mundo mítico que él inventa para Copacabana.

51. Vista del Santuario de Copacabana.

52. Según la mitología andina, peces femeninos habitaban el lago Titicaca formando parte del reino del dios Copacabana. La sirena es la imágen barroca de las mujeres-peces que habitaban el lago.

Baraquiel, después de luchar con el «dios del viento», lo expulsa:

...cuando el aire vago
vino rompiendo con puñal ardiente
un Cherub Barrachel resplandeciente,
que al quejumbroso Eolo
mandó volase al contrapuesto polo.

Con Gabriel concluye la presencia personalizada de los ángeles. El se presenta dando su nombre y explicándolo, tal como se puede ver en las pinturas virreinales donde suele leerse: «*Rafael: Timor Dei*», «*Esriel Auxilium Dei*», etc. Se presenta a los pastores estando éstos cerca de la isla Titicaca cuando oyen un estruendo y

Corrioles por los huesos
un helado temblor, y yerto asombro,

Entonces de esplendor valiente armado
y de un corte galán, de sol vestido,
de leve pluma refulgente alado,
y en el semblante Febo amanecido,
un joven a la vista se les puso

y dijo

A mí, pastores, Gabriel me nombran,
cuya etimología
es la fuerza de Dios,...
veréis, que deste monte en las cavernas
tiemblan de mi poder, sombras Avernas.

Así se presenta Gabriel (Silva XV) como vencedor del demonio y de las fuerzas monstruosas del infierno alojadas en la isla Titicaca. También se nos muestra como la «*Fuerza de Dios*» y la «*Fuerza de María*» (Fig. 49).

En este poema, está claro que los ángeles desplazaron las fuerzas demoníacas personificadas en los astros, en los monstruos acuáticos y en los fenómenos naturales[19]. El conocimiento de esta lucha entre ángeles y demonios no quedó restringida al círculo de los eruditos pues se recitaba en villancicos y aún permanece en el folklore, en la conocida danza de la "diablada". Un villancico descubierto en el Archivo de la Catedral de Sucre dice:

Afuera, afuera nubes,
afuera, afuera astros
desvíense las sombras
el sol, luna y estrellas,
que María asciende
al solio de su Grandeza
llegad a recibirle, Angeles, Arcángeles,
Virtudes, Potestades, Dominaciones,
Querubines, Serafines...[20]

Cabe indicar que hay algunos lienzos que muestran el combate de los ángeles con los demonios en presencia de María, que aparece bajo diferentes advocaciones. Conocemos, en colección particular de la Paz, un lienzo de este tipo, presidido por la Virgen del Carmen, en el que se muestra el alma como centro de la lucha entre ángeles y demonios (Fig. 53).

EL PARAÍSO Y LAS DIVERSAS APARIENCIAS DE LOS ÁNGELES

En la Silva XII, Valverde nos muestra el pensamiento del pastor Graciano, que no es otra cosa que la imagen de un espíritu en figura equiparable a la de los ángeles. Valverde nos hace la siguiente descripción:

Su pensamiento vio tan peregrino
tan hermoso, tan bello, tan divino,
.....
el talle, y el vestido era galante;
su traje o de guerrera, o cazadora;
peto de fino acero en que se veía
multiplicado en cifras un María:
hermoso morrión, que si el cabello
le oprime, resplandor le da más bello;
.....
De los eburneos hombros le nacían
dos alas de tan varia, y leve pluma,
que pedazos de nube parecieran
si aquel tornasolado al Sol hicieran.

Más allá de la lucha entre seres celestiales y demonios está la participación de los ángeles en hechos como la expulsión de nuestros primeros padres del jardín del Edén. Valverde dice que un Querubín

es el guardián del Paraíso, función que algunos textos atribuyen a *Uriel* y otros a *Raziel*, y que en el poema de Copacabana (Silva XI) parece que se adjudica a Baraquiel, angel luminoso que blande el rayo.

Según los *Apócrifos*, después de un tiempo Adán intentó volver al Jardín del Edén y fue detenido por el ángel. El texto del poema dice que Adán

a las puertas se fue de el Parayso:
que por ventura entonces no sabía
que un Cherubín la entrada defendía.
Saliole al paso el célico Ministro
con un puñal de fuego, y enojado

(le dijo)

...Como has tenido dime atrevimiento
de volver a este parque delicioso...

En su ruego por pasar, *Adán* le explica al Querubín que el demonio los engañó diciendo:

Como dioses sereys, nos dijo astuto,
porque el error introduciendo bruto
de muchos dioses, viesemos posible
el ser dioses también...

Pero no sólo existe un Paraíso celestial y un Paraíso perdido; existen también los paraísos artificiales, en los que entra el pastor Graciano en la Silva XII, cayendo en un éxtasis muy parecido al que producen los alucinógenos. Penetra en este mundo llamado por un pájaro que le lleva a beber de un extraño panal. El texto dice:

cuando en la verde rama de un encino
un paxaro se puso extraordinario,
en la voz regalada tan canario,
que pudo Graciano en suspensiones
pasar de el Parayso a las regiones...

Pero este pájaro es un ángel, un querubín, que canta «*Soberanas Teologías*»[21]:

porque de el corazón en lo profundo
entendía la voz del dulce canto,
que el ave prodigiosa
formaba...
.....
y así le oyó Querub, por más que en suma
vestida le admiró la voz de pluma...

Aquí estamos en la relación ángel-pájaro, que se hace evidente a través del testimonio del cacique de Carabuco Fernando Siñani, quien dice «*que oyó a sus antepasados, que todas las veces que el Santo* (Tunupa) *tenía alguna aflixión i tormento, bajaban aves muy vistosas a acompañarle, i que agora que era cristiano, juzgaba, i echaba de ver, que aquellas Aves eran Angeles*»[22].

El pájaro que se le presenta a Graciano es, como muchos pájaros andinos, un pájaro mágico que sabe de las cosas del más allá, como ocurre con un loro que Garcilaso vió en Potosí, el cual adivinaba por lo que se lo consideró un «*demonio*», y, como ocurre con el famoso pájaro Indi de los Incas, que podía profetizar[23]. El pájaro-cherub de Copacabana explica a Graciano el misterio de la Trinidad.

LOS DIOSES ANDINOS

Los dioses andinos a los que se refiere Valverde en su poema pueden ser divididos en dos categorías: los dioses propios de los puquinas, antiguos habitantes la zona del lago Titicaca[24], que son dioses oscuros, acuáticos y subterráneos; y los dioses incaicos, que son dioses celestes como el *Sol* y el viento (involucrado en el rayo). Hay entre estas dos categorías una tercera, apenas mentada en el poema, los dioses propios de la naturaleza sacralizada.

Refiriéndonos al primer grupo podemos decir que en él está el ídolo *Copacahana*, dominando todo el valle como se indica en la Silva VI. Este dios, al parecer, es considerado femenino, pues se lo tilda de harpía y víbora:

de una fiinesta Harpía
entronizada en Diosa,
de una cérastc, o víbora engañosa...

53. Según el poema de Valverde (siglo XVI), María vino con un ejército de ángeles que derrotaron y expulsaron a los antiguos dioses. Un lienzo anónimo que muestra la lucha de los ángeles con los demonios en presencia de la Virgen nos da idea de la imagen visual del poema.

54. Baraquiel blandiendo una espada de fuego. Lienzo de M. Perez de Holguín. Colección particular, La Paz.

55. En el poema de Valverde aparece una figura relacionada con las serpientes a la cual el denomina "vivorezno". Posiblemente alude a los dioses Copacati y Tucuma, ambos relacionados con serpientes. El grabado de Kircher representando a Tifón (dios de los vientos terribles) nos puede dar idea de cómo imaginaban en el siglo XVII un ídolo antropomorfo cubierto con serpientes. La estela de Santiago de Huata (ver texto) nos muestra cuan diferente es la lectura indígena con respecto a un mismo ser: antropomorfo y cubierto con serpientes.

Este ídolo con cuerpo de pez (o serpiente) y rostro humano era, en términos europeos, una sirena que habitaba en una colina (la roca sagrada de la isla Titicaca) (Fig. 52). Valverde la describe así:

En este pues, infausto promontorio
en hondas grutas, y espantosos senos
se encastilló la furia más cruenta,
que abortó de la Estigia el territorio:
.....
poderosa Sirena,
que encanta vidas con su misma pena,
Venus la llama el mundo...

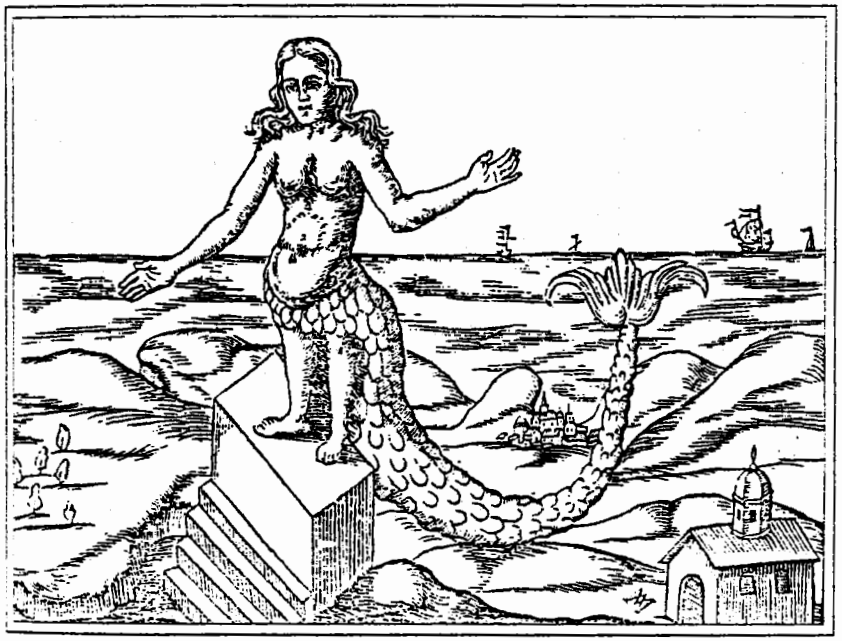


Imagen del dios fenicio Dagón (en su forma femenina de Derceta), según el jesuita Kircher en su obra «Oedipus Aegypciacus», publicada en Roma en 1956. Ramos Gavilán y Calancha compararon al dios Copacabana con Dagón.

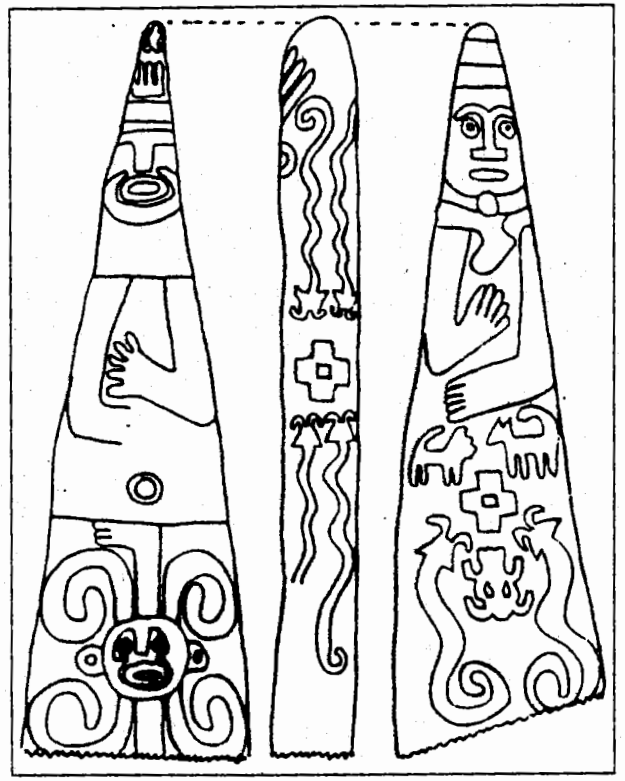
Es sabido que a la Sirena se le atribuye la tentación de la carne por lo que se la puede relacionar con *Venus*.

En la Silva X, el pastor Graciano ve el Averno en el lago Titicaca (nominado Terebinto por el poeta). Primero aparece una bestia en me-

dio del lago, a la cual llama "pesce" y "monstruo feo", y que aparentemente es la representación del dios Copacabana, identificable con la sirena[25].

En la Silva XII aparece una serpiente, en este caso mordiendo el peñasco de la isla Titicaca, episodio que quizá se alude a la tradición de la serpiente, que según *Morúa* existía en el Collao y se llamaba Titicaca[26].

Es la gran Titicaca
isla sublime del profundo lago,
promontorio mayor de Terebinto
.....
y argentada culebra
ciñe el palustre Peruntino monte...



Estela encontrada en Santiago de Huata, a orillas del Lago Titicaca, decorada con «suches» que tienen la apariencia de serpientes y que nos da la idea de cómo era el ídolo encontrado por Arriaga en Hahe.

Finalmente, hace su aparición una figura relacionada con las serpientes, a la cual Valverde tilda de vivorezno[27] símbolo, tal vez del dios Copacati, del cual dice Ramos Gavilan: *«era de piedra una figura malísima, y todo ensortijado de culebras»*[28]. Pero todos estos monstruos no son más que manifestaciones de Lucifer, que es la serpiente bíblica (Fig. 55).

En la Silva XII, Hilabio explica cómo todos los países tienen genios tutelares a quienes se adora y menciona, como lugares que reciben culto en los Andes, al río Apurimac, cerca de Cuzco, y a la roca de la Isla del Sol, en el lago Titicaca.

Entre las deidades celestes, en el poema de Valverde aparece el dios de los vientos Eolo (Silva XI), quien dice:

no tuve, no, necesidad de el culto
que el Perú me ofreció...
bien sabes, que en el mundo antiguo
estuve con crédito de Dios, y templos tuve
...
hízome de holocaustos aparato
como a Deidad, el Nuevo Mundo...
...
Así pasaba en plácido sociego
cuando esta noche lúgubre, María
con escuadras del cielo radiantes
meteoros armando fulminantes,
turbó este lago, trabucó estos montes.

Ya tenemos dicho que Valverde eligió al dios del viento para darle un papel protagónico, al cual nos hemos referido en su batalla con Baraquiel.

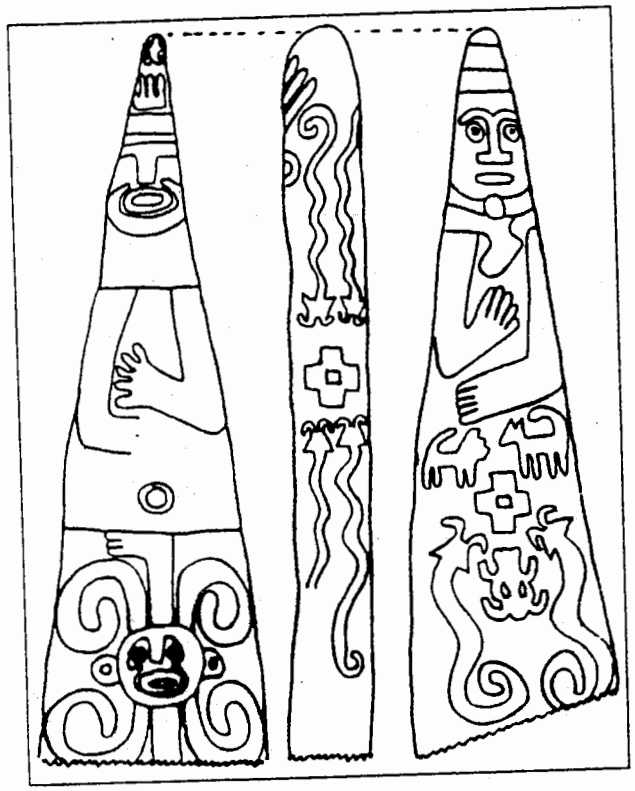
Después de escuchar el lamento del viento, Hilabio ve una sombra a la cual pregunta por su identidad y ella responde que es el Sol que, luego de lamentarse de su caída, hace referencia al *«falso»* origen de los Incas, diciendo:

La ingeniosa ambición del primer Inga,
o por mejor decir de el Agorero,
que pudo persuadir a un mundo entero,
que aquel joven hermoso,
que en la ventana (ya sabrás) de Tambo

dio del lago, a la cual llama "pesce" y "monstruo feo", y que aparentemente es la representación del dios Copacabana, identificable con la sirena[25].

En la Silva XII aparece una serpiente, en este caso mordiendo el peñasco de la isla Titicaca, episodio que quizá se alude a la tradición de la serpiente, que según *Morúa* existía en el Collao y se llamaba Titicaca[26].

Es la gran Titicaca
isla sublime del profundo lago,
promontorio mayor de Terebinto
.....
y argentada culebra
ciñe el palustre Peruntino monte...



Estela encontrada en Santiago de Huata, a orillas del Lago Titicaca, decorada con «suches» que tienen la apariencia de serpientes y que nos da la idea de cómo era el ídolo encontrado por Arriaga en Ilabe.

Finalmente, hace su aparición una figura relacionada con las serpientes, a la cual Valverde tilda de vivorezno[27] símbolo, tal vez del dios Copacati, del cual dice Ramos Gavilan: *«era de piedra una figura malísima, y todo ensortijado de culebras»*[28]. Pero todos estos monstruos no son más que manifestaciones de Lucifer, que es la serpiente bíblica (Fig. 55).

En la Silva XII, Hilabio explica cómo todos los países tienen genios tutelares a quienes se adora y menciona, como lugares que reciben culto en los Andes, al río Apurimac, cerca de Cuzco, y a la roca de la Isla del Sol, en el lago Titicaca.

Entre las deidades celestes, en el poema de Valverde aparece el dios de los vientos Eolo (Silva XI), quien dice:

no tuve, no, necesidad de el culto
que el Perú me ofreció...
bien sabes, que en el mundo antiguo
estuve con crédito de Dios, y templos tuve
...
hízome de holocaustos aparato
como a Deidad, el Nuevo Mundo...
...
Así pasaba en plácido sociego
cuando esta noche lúgubre, María
con escuadras del cielo radiantes
meteoros armando fulminantes,
turbó este lago, trabucó estos montes.

Ya tenemos dicho que Valverde eligió al dios del viento para darle un papel protagónico, al cual nos hemos referido en su batalla con Baraquiel.

Después de escuchar el lamento del viento, Hilabio ve una sombra a la cual pregunta por su identidad y ella responde que es el Sol que, luego de lamentarse de su caída, hace referencia al «*falso*» origen de los Incas, diciendo:

La ingeniosa ambición del primer Inga,
o por mejor decir de el Agorero,
que pudo persuadir a un mundo entero,
que aquel joven hermoso,
que en la ventana (ya sabrás) de Tambo

mostró a los Indios, blanco y luminoso,
venía por Monarca de este imperio,
no se valió de mas estratagema,
que publicar, que yo le embiaba al mundo...

y el Sol añade:

Del gran Perú por tantos años mío
me destierra un decreto injusto, impío,
y mandarme que salga en este traje
para mayor de mi soberbia ultraje.
Vestido voy de sombras, y de noche.

Finalmente, en la Silva XV se presenta Tupac Inca Yupanqui, que es quien conquista Copacabana y levanta allí un templo al Sol, haciendo de esta región la réplica de todas las naciones que formaban su imperio. Tupac Inca Yupanqui nos dice:

Yo, Numa Peruntino, en estos Reynos
en los rebeldes pérfidos confines
desta feroz montaña, el culto sacro
de ese dios del vivir, del Sol hermoso
devoto establecí a su simulacro
fundele adoratorio el mas costoso...

Yo dediqué a sus aras la alta Huaca
de aquel isleño monte Titicaca:
allí en rojas corrientes
almas le daba inocentes:
... soberbias índicas Naciones
que aquí conduje en ayllos, y pendones:
los Ingas, los Caranbis, Andesuyos,
Caxamarcas, Carangas, Condesuyos,
Canches, Lupacas, Aymaraes, Pacajes
Collyungas, Quillacas, Pucopucos[29],
Guamucos, Inaguaras,Guamachucos.

Luego, Yupanqui invoca al Sol:

Sol, que desdicha es esta, cómo huyes?
cómo en lugar de luz, rayos no influyes?
cómo tus mochaderos, y tus aras
tierno no miras, y feroz no amparas?
Ingas cobardes, que el blasón rendistes
de Monarcas invictos, al espanto
de las armas Hispánicas, que vistes;
volved siquiera por el culto santo,
de este Sol...
A de mí guarda; qué es de mis cañares?
como no me circundan a millares?
Nubes, yo soy Iupanque, oydme viento,
y conjurad por mí los elementos.

En este trozo se evidencia la relación de los dioses andinos con los elementos de la naturaleza, y la relación directa del Inca con estos dioses. En este episodio protagonizado por el décimo Inca se reitera la adoración al sol y al viento, que forman parte de la mitología andina junto a algunas estrellas que son mencionadas en el texto, por boca de la Idolatría. Esta, desesperada, dice:

Desconoceisme estrellas,
porque en los cielos campeays tan bellas?
Gala mayor os dio mi esfuerzo, y brío,
más honras os prestó mi señorío;
pues en todas las Indicas regiones
sagradas os previne adoraciones.

Aún no me conocéis? La Idolatría
soy, que os fundó tan grande Monarquía
...Ay, estrellas ingratas, quien pensara,
que tan lustrosa gente me olvidara.

La muerte y el pecado

El poema de Fernando Valverde es, ante todo, un poema barroco y no puede sustraerse a las imágenes propias de su tiempo. El espectáculo de la muerte, tan en boga en el mundo hispánico a raíz de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio, hace que esta temática no se pueda omitir. El espejo barroco no es más que un juego en el que la persona se desdobla en una o varias réplicas permitiendo ver al sujeto bajo distintos ángulos: bueno y malo, vivo y muerto, poseedor de la gracia o pecador, etc. Es el hombre que, a fuerza de contemplación,

llega a verse a sí mismo como un ser extraño; en este ser emanado de su imaginación el hombre puede ver el futuro y el destino probable. Valverde, en muchos episodios, utiliza esta técnica de espejo para llevarnos a la reflexión sobre la muerte y el pecado.

La descripción de la muerte está dada en la Silva XV. Valverde la denomina «estantigua» y su imagen nos recuerda las «Vanitas» de Valdez Leal en el Hospital de los Venerables de Sevilla:

Una estantigua informe allí yazia[30],
que más era, que cuerpo, sombra fría:
no vieron terza piel, ni carne blanda,
toda era huesos duros
con lúbricos encajes más seguros.
Un pálido sudor la cubre elado
el rostro descarnado:
la corba hoz, y la homicida aljaba...

coronas a sus pies, y altas tiaras
de su potencia executoria claras:

Acompañan al monstruo espectros fieros
el llanto, los Cuydados más severos,
la Guerra entre la sangre, y atambores,
rodeado el Espanto de pavores,
la fría Senectud, letargo triste,
la Enfermedad, el afrentoso Miedo.

La imagen que se nos brinda corresponde a muchas de las pinturas que adornaban los templos de la puna, casi todas posteriores al poema de Valverde; podemos recordar entre las más notables la de Caquiaviri (departamento de La Paz, Bolivia).

La muerte evoca la aniquilación, concepto que nos aproxima a la Nada, a la que alude Valverde en la Silva XVII, donde este autor nos da la imagen barroca propia del teatro del siglo de oro:

Allí vino tambien la informe Nada
de los Posibles solo acompañada,
...
Vino tambien el Hado
de estrellas refulgentes salpicado...

En un trono rotundo
vino el soberbio Mundo...

Tambien la Diosa vieron importuna,
tan lúbrica, y mudable, como el globo,
en que vive parada nunca firme.

Estas imágenes de la Nada, el Hado, el Mundo y la Fortuna, que nos recuerdan los Autos Sacramentales, se iban introduciendo en la mente de españoles, criollos y mestizos, y también en la de los indios. Pero esta didáctica transmisión de ideas se hacía no sólo a través de la poesía, que pocos podían leer, sino a través del teatro, de la pintura, de las danzas y de los carros triunfales, en espectáculos de los que el historiador potosino Arzans de Orsúa y Vela nos da abundantes testimonios[31].

Otro tema muy caro al barroco es el del hombre que ve pasar su propio cadáver; se trata del desdoblamiento de la personalidad lo que permite ver el destino futuro no consumado. Este desdoblamiento es el truco para mostrar otros aspectos de la personalidad; así, en la Silva XIII, Graciano ve su propio pensamiento, y en la Silva X, Megerino puede ver, encadenados a unos riscos, seres que representan diferentes aspectos del pecado y que no son otra cosa que facetas del mismo Megerino. Estos seres, entre los que está la Soberbia y el desafío a Dios, son parte de una gigantomaquia de la que forman los titanes, como Encelado, Iapeto, Aloida y Egón. No falta Prometeo.

Megerino se acerca a uno de ellos y se ve a sí mismo:

Quise ver el semblante
del lúgubre Gigante,
por ver si de Iapeto la agonía
mi pálido trasunto
en las líneas del rostro descubría.
Al fiero espectro me llegué tan junto

(que el gigante)
con ambas manos cruel me asía
y en mí se penetraba,
y en su triste penar me transformaba.

Megerino se aproxima luego al titán Aloida cuyo rostro es el del propio Megerino. Se trata de un juego de espejos, en que el pastor asume todas las formas de pecado, personificadas en cada uno de los titanes.

La teoría del arte en la obra de Valverde

El Santuario de Copacabana aloja una imagen de la Virgen que fue tallada por el escultor indio Francisco Tito Yupanqui entre los años de 1582 y 1583, quien hizo su aprendizaje como escultor en Potosí, en el taller del español Diego de Ortiz. Tuvo muchos tropiezos tanto en su aprendizaje como en llevar la imagen a Copacabana, donde se resistían a recibirla. Finalmente consiguió su objetivo.

En la Silva XVII, se muestra el asombro del pastor Graciano ante la imagen que pregunta a Eumenia, fingida profetiza de María:

que colores son estos, que pigmentos,
que exeden los comunes elementos?

Esta Imagen que vemos, es sin duda
de corporal materia tosca, y muda:
de donde pues le vino esta excelencia...

La Profetisa contesta:

todo lo que admirais en él, zagales,
prodigios son de manos celestiales...

Y así, un hecho artístico, como la ejecución de una escultura, se va convirtiendo en milagro. Valverde explica que la Naturaleza, para crear a María, ensaya con dibujos y bocetos, sin conseguir nada hasta que la Gracia interviene. Es un párrafo interesante pues nos muestra el proceso de la creación artística no como una simple copia de grabados, sino como producto de la inspiración divina. El texto dice que la Naturaleza

mesa llenó curiosa de pigmentos
de dibujos, diseños, y monteas,
fatigando a la industria sus intentos,
varias borrando, y prefiriendo ideas.

La Gracia la detuvo diciendo:

Atiende cual preparo
colores naturales con virtudes,
con esta divinísima mistura
tus colores podrás templar agora...

Valverde que entendía de arte, sabe de bocetos, dibujos y pinceles, pero considera importante la intervención de la gracia divina para el perfeccionamiento de la obra. Otros religiosos dedicados al arte, como Diego de Ocaña, también insisten en que la gracia de Dios debe estar presente.

Una vez diseñado «el arquetipo», María busca en el Perú una mano ruda que lo materialice y ésta es la de Tito Yupanqui: pese a lo cual el escultor indio es comparado con los mejores artistas griegos:

Tito Iupanque el Zeuxis fue dichoso
desta mas bella, y soberana Juno...

Así, disminuyendo la habilidad del indio, se sugería el milagro. El hecho relatado por el propio Tito Yupanqui en su autobiografía muestra las penalidades de un artista que tiene que expresarse de acuerdo a una estética que no le es propia y que está sujeto a la burla de sus colegas, los artífices españoles; pero es a fuerza de oraciones y misas que la imagen al fin puede lograrse.

En esta Silva XVII, también se hace un paralelo entre lo cristiano y el mundo clásico; así, se encuentra expresiones como ésta: «*Esta Venus celeste, Virgen pura*», y, con respecto a Yupanqui, cita a Timantes y Lisipo como antes lo había hecho con Zeuxis. Más adelante, Valverde cita también a Policleto, para que no nos quede duda de su amplia erudición y del renombre que el artista indio alcanzó.

Descripción del poema de acuerdo a la secuencia de las Silvas

Hemos extractado del frondoso poema ciertos temas como el de la muerte, los dioses andinos, el de los ángeles, y otros temas propios del barroco; también hemos hecho mención a la historia de la conquista y de la teoría artística. Pero todo ello está inserto en innumerables episodios que transcurren como sueños superpuestos a través del viaje de los pastores. Es necesario dar una idea del hilo conductor formado por las diferentes Silvas, las cuales, a su vez, por la abundancia de imágenes que presentan a través de un lenguaje gongorino, hacen difícil la comprensión del argumento. El lector tiende a detenerse en

la belleza de algunos versos y figuras literarias, y fácilmente pierde la línea conductora del poema, muchas veces velada por disquisiciones teológicas.

La acción se desarrolla a orillas del lago Titicaca, entre Chucuito y Copacabana. Está protagonizada por el pastor Graciano (hijo de la gracia divina), más dos personajes: Adamio (hijo de la naturaleza) y Megerino (hijo del pecado). Los pastores y ninfas que acompañan a Graciano ven salir varios monstruos del lago, denominado Terebinto, el cual es presentado como la boca del Averno. Los monstruos representan antiguas deidades pre-incas, especialmente al Idolo Copacabana, que tenía apariencia de Sirena. Este mismo grupo de pastores ve cómo los ángeles, por orden de María, destierra al Sol y otros astros, que son sujetos de adoración.

Silva I. Graciano que es pastor en Chucuito vive adorando a la pastora María que vive en Copacabana. En una fiesta, Marfisa cuenta que en Carabaya hay un sátiro que lleva unas cortezas de árbol con la imagen de María; el árbol era adorado por los salvajes de la región. La ninfa Pasitea pregunta quien es María y Graciano la describe en términos del Cantar de los Cantares.

Silva II. Sale de la sierra Adamio, pastor hijo de la naturaleza, quien relata un sueño donde vio el Infierno que le estaba destinado. Adamio experimenta sentimientos encontrados, como el temor de no salvarse y la esperanza de que esto ocurra. Aparece un joven que le dice que busque a María.

Silva III. Graciano explica a los pastores las características de la Culpa y la Gracia. Los pastores debaten si María es hija de la Gracia o madre de ella. Se indica que María es pastora y cordera.

Silva IV. Se distingue la gracia sobrenatural de las gracias auxiliares[31]. Se afirma que María es hija de la gracia, indicando que es mujer y por lo tanto verdadera hija de Adán. Llegan los pastores que han matado a un ciervo el cual tenía en su cornamenta la imagen de María favoreciendo al Perú, reparten la carne del ciervo y la comen; alusión ésta a la Eucaristía.

Silva V. Continúan las disquisiciones teológicas, sobre todo en lo referente a la Encarnación del Verbo. Valverde nos dice que el Padre Eterno es un «Sol generoso» y advierte que el Sol natural no es más que un reflejo de este Sol Divino que echa sombras sobre el vientre de María.

Esta manera de ver la Encarnación identificando a Dios con el Sol y haciendo que la concepción se produzca por la luz que este Sol proyecta sobre la Virgen también está presente en la obra de Ramos Gavilán y en un mural de la Iglesia de Andahuaylillas (Cuzco) mandado a pintar por Pérez de Bocanegra[32].

Silva VI. Está concebida en términos de la mitología clásica en el supuesto de que en Copacabana reinó la lascivia. Calancha y Ramos dicen que el Idolo de Copacabana era un dios lascivo y lo comparan con el dios fenicio Dagón. Kircher nos da la imagen de Dagón como un ser femenino con cola de pez y de él nos dice: «*Dagón. Llamada también Derceta, Atargatis y, posteriormente, la Venus de los mares*», proceso por el cual Venus es identificada con la sirena y con Copacabana.

Graciano cuenta a los pastores los estragos que hacían en Copacabana Venus y Cupido e indica cómo María deja a Venus aprisionada en un monte de Mirra rodeada de sus compañeras: Costumbre, Solicitud y Tristeza; y deja a Cupido en un monte de incienso atado a un madero y asaeteado; lo acompañan el Deseo y el Desengaño.

Silva VII. Adamio no puede ver a María porque está en el cielo pero le dicen que en Copacabana está su imagen, ya que a ruego del Angel Haniel, María puso su corte allí. El arcángel Haniel se queja de la suerte del Perú, del cual él es custodio. Para consolarlo, se relatan los milagros que hace la Virgen desde Copacabana para beneficiar a la región y se ejemplifica con el milagro en favor de Callisaya, indio de Larecaja que había sido iniciado en las artes de la hechicería. Es en este episodio que Valverde equipara a Satanás con Plutón.

En esta Silva VII hace su aparición la Idolatría, que el poeta nos la muestra apostrofando a los astros:

Decid, astros infames, que delito
cometí, sino daros sacro culto
como a dioses sin serlo?

Cabe anotar que el poeta en esta parte delata una fuerte influencia la obra *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca.

Silva VIII. Llega una paloma con carta de Demosile, sibila hispánica. En ella se ve a España de rodillas ante María quejándose de haber sufrido tanto tiempo la morisma. María le dice que siendo tanta su fe le da un Nuevo Mundo, y al hacerlo aumenta la riqueza de España con las minas de Potosí y Oruro.

Silva IX. En el cielo los Hados forman un tribunal ante el que se presentan los Patriarcas Elías, Benito, Bruno, Basilio, más San Agustín y San Pedro. Estos últimos platican con San Miguel y el ángel Haniel sobre los Concilos Tridentino y Limense. Los patriarcas piden la capellanía de Copacabana y los Hados fallan en favor de Agustín.

La descripción del evento recuerda los Carros Triunfales pintados para las iglesias de Machaca y Guaqui, con los herejes bajo el carro, la Virgen en la cima y los fundadores en la parte media. En esta Silva se mencionan varios santuarios dedicados a la Virgen, entre ellos el de Pucarani; también se relata el martirio de Diego Ortiz.

Silva X. Aparece Megerino, hijo de las furias. Sale de la laguna Megerino y ve a dos monstruos peleando. uno de ellos parece rememorar al dios Copacabana. Megerino sube al monte y allí ve dos gigantes que son réplicas suyas y que representan el lado oscuro de la naturaleza humana. Finalmente llega una paloma (símbolo de María) y un águila (símbolo de S. Agustín). Megerino cae en el lago y la paloma lo salva.

Silva XI. Los pastores van hasta el río Hilabio, que les relata cómo María arrojó a las antiguas deidades a las cavernas que rodean el lago; para hacerlo, la Virgen aparece con un ejército de querubines. Así se muestra la lucha mediante la cual los ángeles expulsan a los astros y los elementos naturales. Hilabio cuenta cómo el ángel Baraquiel desterró al dios Eolo y como este mismo ángel le cierra la puerta del Paraíso a Adán.

Silva XII. La reina del Averno, Megera, está presa en la Isla Titicaca por orden de María; Megera, ayudada por Plutón, envía un ejército de tritones y focas en tanto que María manda a Iris y se realiza un combate.

Pasada la lucha entre la Virgen y los monstruos del lago, se le aparece al pastor Graciano un pájaro que lo lleva a una especie de Paraíso, que es un deleitoso bosque ubicado entre los montes y hielos de la puna. Allí, Graciano se encuentra con un centauro, hecho que no debe pasar desapercibido pues en algún kero procedente del la zona de Copacabana están representados los centauros (Fig. 51). En el bosque encuentra Graciano un panal cuya miel bebe, produciéndole alucinaciones.

Silva XIII. En su sueño, Graciano entra a un Palacio que recuerda los de *Las mil y una noches*, donde escucha *«voces desnudas de cuerpos»*, son voces duplicadas que imitan al Eco.

En esta parte, el autor retorna a las disquisiciones teológicas de las cuatro primeras Silvas, basándose en imágenes dobles como en un constante juego de espejos que termina cuando el propio pastor se desdobla y ve su pensamiento en la imagen de un ser descrito con las mismas características de los ángeles. Junto al Pensamiento, en forma de ángel, está el Cuidado, en forma de fiera, momento en que el pastor despierta y todo el encanto se desvanece. La última parte de esta Silva es una inclusión plenamente barroca que tiene que ver muy poco con el entorno andino en el que se desarrolla la trama.

Silva XIV. Es un remedo de la Odisea en el episodio en que aparecen Polifemo y Circe, los cuales son descritos por Valverde como Euridemo y Mania, quienes tenían presos y encantados a varios pastores amigos de Graciano.

Silva XV. Aparecen, también siguiendo a la Odisea, las sombras de los antepasados, entre ellas la de Tupac Inca Yupanqui. A continuación, Graciano ve a Luzbel y a la Muerte hasta que finalmente avanza hacia Copacabana guiado por el Arcángel San Gabriel.

Silva XVI. Totalmente simbólica. En ella aparecen trece águilas, seis blancas, seis negras y una carmesí; esta última representa a San Agustín, seguido de los agustinos de hábito negro y las águilas blancas que representan la pureza. Luego, el poeta compara a los Indios, sujetos a esclavitud por el Faraón Luzbel, con la cautividad de Israel en Egipto[33]. La comparación Pueblo de Israel con los pueblos Andinos era aceptada por muchos sectores.

Finalmente, los pastores llegan al Santuario de Copacabana que Valverde compara con *Memfis soberbia en Pyras y Obeliscos*, con Mausoleo y con el muro de Babilonia. Al mirar el rostro de la imágen de la Virgen, los pastores ven en ella el rostro de Dios. Naturalmente, en el poema se describe el rostro de María con las metáforas propias de su tiempo. Las niñas de sus ojos son «*En cristal animado dos sirenas*», en la boca Dios: «*sembró feliz la grana fina*» y el cuello es: «*Columna de marfil*», etc.

Silva XVII. Aquí, Valverde describe la historia de la imágen y se dan conceptos sobre arte.

Finalmente, se exponen los lamentos de Collas y Urus a raíz de los hielos, y las reyertas entre los Hanansayas y Urinsayas de Copacabana, oponiéndose estos últimos a que la Virgen sea entronizada en el Santuario. El texto continúa con el relato histórico y termina con un gran panegírico y alabanza de los pastores Adamio y Megerino, convertidos por Graciano.

Silva XVIII. y última. El poema termina en forma apoteósica con la entrada de la América Meridional: Nueva Granada, Quito, Chile, Tucumán, Paraguay y Brasil. Le sigue el Perú, a cuyo lado derecho vienen las ciudades del llano encabezadas por Lima y al izquierdo las de la sierra, encabezadas por Cuzco. Van detrás Potosí, que ofrenda una lámpara de plata, y Carabaya que entrega una corona de oro.

En realidad, esta Silva está pensada como una *mascarada* o procesión alegórica en la que los diferentes personajes y los distintos carros desfilan ante la imágen patronal y las autoridades.

Conclusiones

No es el objetivo de este trabajo analizar la estructura literaria del poema de Valverde sino mostrar cómo se lee la realidad andina a la luz de la mentalidad humanista y barroca de europeos o criollos europeizantes. El paralelo idolatría-indígena y paganismo greco-romano permite a los eruditos de los siglos XVI y XVII utilizar *La ciudad de Dios*, de San Agustín, como parámetro de comparación. Ramos Gavilán, Calancha y Valverde tienen presente esta obra cuando enfocan la realidad religiosa del Collao. Su punto de vista difiere del de los jesuitas como

Bertonio, Acosta o Cobo, quienes suelen ser mucho más objetivos. Pero el método utilizado por los agustinos, ya sea a través de la poesía, como la de Valverde, ya sea en sus detalladas crónicas, como las de Ramos y Calancha, nos permiten conocer mejor lo interno del pensamiento andino aculturado.

Estos tres agustinos son criollos y en ellos hay gran interés por la mitología indígena, tal el caso de Calancha con respecto a Pachacamac, y el de Ramos cuando menciona a varios dioses secundarios de la región de Copacabana. Valverde que tan sólo visita Copacabana y, al parecer, se basa en la obra de sus dos hermanos agustinos, deja volar su fantasía y nos muestra cómo el manierismo y el barroco insertan, con una osadía admirable, seres míticos andinos en una ficticia realidad tomada de Homero, Virgilio y otros autores clásicos. Esto en cuanto a la temática, pues la forma se debe al gongorismo imperante.

NOTAS

Una primera versión de este trabajo fue presentada en París en el coloquio organizado por el CENERES. Debo agradecer a Theresse Bouysse-Casagne el haberme dado la oportunidad de leer allí este trabajo. La versión definitiva, aquí transcrita, es mi colaboración al homenaje a María Rostorowsky a publicarse en Lima por el IEP.

1. GRUZINSKY (1991), en la introducción a su obra nos dice: *«queda todavía un campo considerable, el de las reacciones indígenas ante los modelos de comportamiento y pensamiento introducido por los europeos, el del análisis de su manera de percibir el mundo nuevo que engendra, en la violencia y a menudo en el caos, la dominación colonial»*.

2. GISBERT (1980), págs. 17 y ss y 18 y ss.

3 ROSTOROWSKY (1992).

4. TORRES (1974), pág. 800.

5. IBIDEM pág. 808.

6. GISBERT Y MESA (1985), pág. 137 y ss.

7. VALVERDE (1641), Prólogo.

8. VALVERDE, Op. Cit. Prólogo. De los problemas de Valverde con la Inquisición nos habla Luis Alberto Sánchez en su *Literatura Peruana*. Tomo III. pág. 212.

9. Sobre los escritores del Orden Agustina ver Lohmann Villena, Guillermo. "Pensamiento de agustinos ilustres del Perú en los siglo XVI-XVII", en *Actas del Congreso Internacional del V Centenario*. Valladolid, 16-21 abril 1990.

10. SÁNCHEZ L. A.(1951), tomo III. págs. 110 y 111.

11. BEJARANO era agustino y se había dedicado a la pintura. Su maestro, Mateo Perez de Alesio, junto a Angelino Medoro y Bernardo Bitti, fue el pintor italiano más importante que llegó a Lima (1598). Ver Mesa-Gisbert (1972).

12. Para ángeles ver VARIOS, *Salvando Alas y Halos*. Buenos Aires 1989; MUJICA, RAMÓN, *Angeles apócrifos en la América Virreinal*. Lima 1992; GISBERT, TERESA, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz 1980; VARIOS *Gloria in Excelsis. The Virgin and Angels in Viceregal Painting of Perú and Bolivia*. New York 1986.

13. GISBERT (1980), págs. 86 y ss.

14. DAVIDSON, págs. 17 y 48.

15. KIRCHER, Edición Gómez de Liaño (1990). Tomo II Fol 287 del Iconismus inferendus.

16. DAVIDSON (1967), pág. 134.

17. IBIDEM pág. 69.

18. COBO, Tomo II, pág. 160.

19. GISBERT (1980), págS. 86 y ss.

20. SEOANE, CARLOS Y EICHMANN, ANDRÉS. *Lírica Colonial Boliviana*, La Paz 1993, pág. 77.

21. Para el concepto ángel-pájaro, ver Gisbert «La imagen del Paraíso en la pintura andina».

22. RAMOS GAVILÁN, pág. 70.

23. GISBERT, *«La imagen del Paraíso en la pintura andina»*.

24. Para puquinas, ver BOUYSSE (1988), págs. 53 y ss.

25. VALVERDE, fol 146.

26. BOUYSSE (1988), pág. 92.

27. VALVERDE, fol 150 y 157. Kircher da una imagen de Tifón como un hombre enroscado de culebras. Ed. Gómez Liaño (1990), pág. 220.

28. RAMOS GAVILÁN, (1988) pág. 196.

29. El pueblo de los Puco-pucos no se menciona en otro texto. Es nombre que corresponde a unos pájaros que en Carabuco acompañaron al dios Tunupa. probablemente, Carabuco deriva de la voz Puco-puco.

30. Esta antigua era el nombre que recibía la muerte.

31. Para Carros Triubfales, ver MESA-GISBERT (1997), págs. 86 y ss.

32. GISBERT (1980), pág. 31.

33. La comparación de los indígenas de América con el pueblo de Israel suele darse en varios autores.

El Paraíso de los Pájaros Parlantes

El mecanismo por medio del cual los doctrineros transmitieron la fe cristiana a los pueblos andinos era complejo. Basados en el Concilio de Trento, enseñaron los dogmas y los principios del cristianismo en los sermones y a través de determinadas piezas teatrales, como los autos sacramentales; sin embargo, la vía más expedita era la de las artes plásticas. Así se explicaron dogmas como el de la Inmaculada Concepción, la presencia de Cristo en la Eucaristía, la trinidad de Dios, etc. Este mecanismo era complicado, pues los medios expresivos respondían a estructuras propias del manierismo y del barroco, estructuras que tuvieron que adecuarse a la realidad andina valiéndose de símiles y metáforas. Esto permitió presentar a la Virgen como sustituta de la Pachamama o Madre Tierra; a los ángeles como los seres que controlan el universo visible, a Santiago como señor del rayo y a las sirenas, deidades del lago Titicaca, como símbolo del pecado[1].

Todo este mundo conceptual se transmitió por medio de la escultura y la imagen pictórica. Por este mismo medio se mostraba el lugar a donde irán las almas de los hombres justos después de la muerte, ese lugar llamado Paraíso, de acuerdo a la tradición oriental, más conocido como «*cielo*», por creerse que se trata de un espacio situado más allá de las estrellas y del sol. Para los pueblos andinos, este espacio superior era el *Hanacpacha*[2]. Lo que importa saber es cómo relacionaron los doctrineros este *Hanacpacha* con el Paraíso cristiano.

El catecismo de 1584 nos dice que este *Hanacpacha* es un «*huerto florido*»; esto equivale a decir que la imagen del Edén transmitida por los doctrineros al hombre andino es la de un espacio poblado de árboles y pájaros. El Paraíso visto desde los Andes responde a varias instancias que son las siguientes:

a) Hay un Paraíso (o cielo) ocupado por los santos y las almas de los justos, el cual es concebido como un huerto.
b) Existió un Paraíso Terrenal que ocupaba un lugar preciso en la tierra y que de alguna manera subsistió hasta los tiempos históricos.
c) Una corriente de pensamiento en el siglo XVI sitúa el Paraíso en el Nuevo Mundo . Este pensamiento es recogido y expresado por Antonio León Pinelo, quien coloca el Edén en lo que fuera el Antisuyo incaico.
d) El Paraíso tradicional, donde fueron colocados Adán y Eva, está representado en la pintura andina también en forma tradicional.
e) Los jardines de algunos claustros rememoran el jardín del Edén, el que algunas veces suele representarse pictóricamente en los mismos claustros (Malinalco, México) o en el interior de las iglesias.
f) La Universidad también está considerada como «*paraíso*» o «*jardín simbólico*».
g) El «*Hortus Conclusus*» o «*Huerto cerrado*», como imagen de María, es otra forma de ver el Paraíso.
h) La Jerusalén celestial es también una imagen alternativa del Paraíso.

Al considerar el Paraíso como huerto y ser colocado en las Indias se buscó en la flora nativa señales de la divinidad y se empezó a ver ángeles en los pájaros. Este proceso, que en lo teórico puede analizarse a través de determinados textos, tuvo en las escuelas pictóricas andinas el medio adecuado para su difusión.

El Paraíso andino como huerto florido

El franciscano Diego de Mendoza, siguiendo a San Basilio, nos dice: «*Son las criaturas racionales paraísos, y jardines en el soberano recreo; en quien sembró el divino Artífice semillas de todas las virtudes, y perfecciones, para que en su alma el hombre; a fuerza de sus cuydado las cultive...*»[3].

Para los doctrineros, el alma del hombre es un huerto que debe cultivarse, por ello la Universidad cuzqueña de San Antonio Abad; donde los hombres cultivan su espíritu, también está representada como un huerto. El huerto, cuando es cerrado, simboliza a la Inmaculada. Pero, pese a sus múltiples implicaciones, jardín y huerto son, ante todo, la imagen del Paraíso y del cielo[4] y esa es la imagen que los doctrineros deseaban dar a los indios (Fig 56). Por ello, en el libro *Doctrina cristiana y catecismo para instrucción de los indios... compuesto por autoridad del Concilio Provincial de la Ciudad de los Reyes en 1584*", en

56. Visión beatífica de Sto. Domingo donde el cielo se representa como una arboleda poblada de pájaros, donde están las familias de Cristo y de San Juan. Museo Regional del Cuzco (Perú).

57. Visión de la cruz (detalle). Anónimo cuzqueño. En esta composición se ha introducido un paisaje con ángeles y al sobredorar se han añadido varios pájaros. Colección particular, Lima (Perú).

58. La Magdalena agoniza en brazos de los ángeles. Al fondo, un grupo de ángeles músicos en la copa de un árbol. Museo de Brooklyn, N.Y.

el sermón referente a los Novísimos, se lee: «*Mas el hijo de Dios les dirá ...Venid conmigo benditos y queridos de mi Padre, poseed el reino de los cielos...ya no hay pecados, ni tentaciones ... todo esto se acaba, pasó el tiempo y sus mudanzas, todo es ya eternidad y paz y amor y gozo y descanso en aquellas moradas eternas, en aquellos prados floridos, en aquellas fuentes de agua viva... Sus cuerpos serán más ligeros que águilas, más resplandecientes que el sol, más sutiles que el viento, más hermosos que el cielo, sus ánimas serán ... iguales a los ángeles...*»[5]. Aquí, hay dos conceptos, el cielo (o Paraíso), como «prado florido» y las almas como aves (águilas en este caso) y como ángeles.

En el diccionario quechua de Gonzáles Holguin (1608) «*Paraíso Terrenal*» se define así: «*Sullulmanta cussiymana muyalla hanacpachap hucnin*»[6] que podemos traducir como «verdadera felicidad (o bienaventuranza) en el huerto (o jardín) del cielo». La palabra quechua «*muya*» significa huerto y «hanacpacha» cielo. En aimara sería «*alakpacha*» que, según Bertonio, significa «*cielo y morada de los santos*»[7].

El Tahuantinsuyo o Imperio de los Incas se dividía en cuatro partes de acuerdo a los puntos cardinales, en cuyo centro estaba Cuzco: al norte estaba el Chinchasuyo y al poniente el Contisuyo. El Collasuyo era la parte sur, la más alta y desolada, alcanzando un promedio de cuatro mil metros de altura sobre el nivel del mar; allí vivían puquinas, aimaras y muchos incas trasladados. Al oriente, donde nace el sol, estaba el Antisuyo, de donde se traían las yerbas medicinales, incluida la coca; son tierras calientes pobladas por chunchos, regadas por caudalosos ríos y llenas de vegetación[8]. Para los collas, habitantes de la fría e inhóspita puna, el Antisuyo era la tierra del bienestar y la abundancia, similar al Paraíso descrito por los cristianos.

Esta floresta del Antisuyo, que es el fondo reiterativo de innumerables keros y que tiene en común con la pintura religiosa virreinal su paisaje poblado de aves y árboles, no ha sido suficientemente analizada (**Fig. 57a**). Las similitudes entre ambas pinturas es poco explicable si omitimos el factor indígena, que relaciona el concepto de felicidad con la imagen del Antisuyo. Para el hombre del árido altiplano, las delicias del Edén se pueden representar en forma de árboles cargados de frutos donde posan las aves (**Fig 62**).

El imaginar el Paraíso, en la otra vida, como un jardín o como un huerto, quedó presente en la mentalidad indígena. Así, en el pueblo de Tuti (Arequipa, Perú), en relato oral recogido por Escalante y Valderrama (del mundo de arriba y del mundo de abajo), se dice: "*En*

ese mundo (de arriba) hay flores, pero allá no hay las flores de este mundo. Dice que son unas hermosas flores, pero son flores de otra clase", y añade : *«el pueblo del mundo de arriba no tiene fin. Desde el rato que llegas empiezas a caminar... El camino sigue avanzando, a los lados del camino, las flores siguen extendiéndose...»*.

Esta idea del Paraíso como vergel se materializa en algunos templos del Collasuyo, cuyas paredes están decoradas con árboles frutales que aluden a la abundancia de la tierra caliente.

ANGELES, DEMONIOS Y PÁJAROS PARLANTES

El Antisuyo estaba habitado por seres míticos, como la serpiente Amaru; por monos, que eran hombres de la primera humanidad transformados[9]; los mismos pájaros que allí habitaban eran fantásticos pues algunos de ellos, como los loros, tenían el don del habla, llegando a considerárseles como poseedores de poderes sobrenaturales. Al respecto, Garcilaso de la Vega cuenta una anécdota: *«En Potosí, por los años de 1554 y 55 hubo un papagayo de los que llaman loro, tan hablador, que a los indios e indias que pasaban por la calle les llamaba por sus provincias... como que tuviera noticia de las diferencias de tocados que los indios en tiempo de los Incas traían en las cabezas para ser conocidos. Un día de esos pasó una india hermosa... haciendo la palla, que son de sangre real. En viéndola el papagayo dio grandes gritos de risa, diciendo: 'Huayru, Huayru, Huayru', que es una nación de gente más vil y tenida en menos que otras. La india pasó avergonzada... cuando llegó cerca, escupió hacia el papagayo y le llamó zupay, que es diablo. Los indios dijeron lo mismo...»*[10]. Por «diablo» debemos entender que se alude a un ser dotado, en este caso, del poder de la adivinación.

El que ciertos pájaros tengan el don del habla hace que se los asocie a las leyendas de los cuadros, por ello es muy común en la pintura cuzqueña el que los pájaros soporten una filacteria con el nombre del pintor. Sin embargo, los pájaros sosteniendo firmas y leyendas pueden verse ya en los grabados europeos[11].

Los doctrineros aceptan que el Cielo es un jardín, como lo demuestra el Catecismo de 1584, y un jardín poblado de pájaros, equiparándolos tácitamente a los seres angélicos(Fig. 57). Este concepto viene reforzado por un extraño enunciado según el cual las aves son ángeles portadores de la voz de Dios, como se evidencia en la Anunciación y en el bautismo de Cristo; en ambos casos, Dios envía su

Espíritu en forma de paloma. Este extraño criterio fue recogido en un libro que se conserva manuscrito, obra del Cardenal Julio Sartorio de Santa Severina titulado *Angelorum et Demonum numina et atributa*, escrito en tiempo del Papa Sixto V y por lo tanto datable entre 1585 y 1590[12]. En el libro *De Angelis Generatium* se ubica a las aves entre los ángeles y se dice de ellas: *«Aves:Angeles dixit Salomon»*, y añade: *«Qui Aves coeli portabunt verbum tuum et,qui habent pennas,enunciabunt sententiam de Angelis interpretentur»*[13], que podemos traducir como «Aves: Angeles según dijo Salomón», y añade: «Las aves del cielo llevan el verbo tuyo (de Dios) y enuncian las frases de las cuales los ángeles son portadores». Según este texto, queda establecida la relación pájaro-ángel.

A estas ideas responden los ángeles músicos ubicados en las copas de los árboles, a la manera de pájaros cantores, como puede verse en un grabado de Wierix, composición que fue copiada en la pintura cuzqueña(Fig. 58). El texto del grabado dice: *«Silent hic genus canorum /Aves in Coeli ramorum»*[14].

El concepto de pájaro-ángel fue rápidamente asimilado por los indígenas pues el cacique de Carabuco, Fernando Siñani, cuando informa sobre la vida de Tunupa, dios de los collas[15], señala que los pájaros que confortaron a Tunupa en su martirio eran ángeles[16].

Para el hombre andino ciertos pájaros transmitían oráculos y eran portadores de la voz de la divinidad, tal el caso del famoso pájaro Indi, del cual Sarmiento de Gamboa dice lo siguiente: *«Y Mango Inga traía consigo un pájaro como halcón, llamado Indi al cual veneraban todos y le temían como cosa sagrada, o, como otros dicen ,encantada,...»*, lo traía *«guardandolo siempre en una petaquilla de paja a manera de cajón... El cual dejó por mayorazgo después a su hijo...»*[17]. Se vuelve a hablar de este pájaro en la historia del último Inca que gobernó plenamente antes de la llegada de los españoles, pues Sarmiento nos dice: *«Como el pájaro Indi que Manco Capac había traído de Tambotoco, lo hubiesen heredado los sucesores suyos, y antes de este Maita Capac siempre lo habían tenido cerrado en una petaca o cajón de paja, que no la osaban abrir, tanto era el miedo que le tenían, mas Maita Capac, como más atrevido que todos, deseoso de ver que era aquello que tanto guardó sus pasados, abrió la petaca y vido el pájaro Indi y habló con él: ca dicen que daba oráculos»*[18]. No nos dice qué clase de oráculos daba pero, según otros cronistas, un pájaro anunció la llegada de los españoles, el que por sus características parece ser el famoso pájaro Indi. Tal supone Ramos Gavilán, cuando dice: *«Aconteció en el Cuzco ...que estando con gran quietud, y devoción en sus sacrificios, en el lugar y sitio adonde agora está la Iglesia*

Mayor, repentinamente un pájaro de varios colores nunca visto se puso sobre el techo, el cual en voz alta que estremecía los corazones les dio a entender y dijo claramente: presto se acabarán vuestros ritos y cirimonias...»[19]. Como vemos se trata de algo similar a la «Caja de Pandora» que en este caso presupone la existencia de un pájaro inmortal con el don de predecir el futuro.

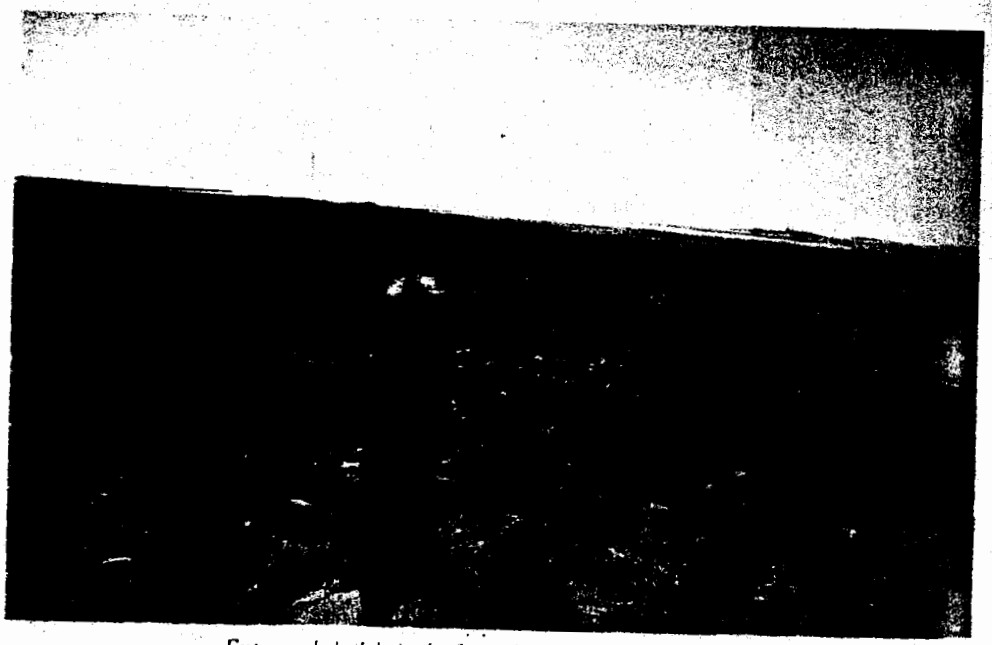
Aquí se unen dos conceptos, el cristiano en que las aves traen la voz de Dios y son similares a los ángeles, y el concepto indígena de los pájaros que trasmiten la voz de la divinidad, como el pájaro Indi, que tienen conocimientos ocultos o, como el caso del loro de Potosí mencionado por Garcilaso, el cual podía conocer la verdad aunque estuviese encubierta. Esta unión ángel-ser divino-pájaro es evidente en la declaración del cacique Siñani cuando *«con ojos cristianos»* ve ángeles en lo que, según su gentilidad, eran sólo pájaros.

Como a partir de cierto momento son los doctrineros y los caciques, los que encargan las pinturas y los que sugieren los temas, a ellos se deben seguramente las modificaciones hechas en los grabados al ser copiados a fin de compatibilizar la doctrina cristiana con la religión de tiempos prehispánicos. Ellos y algunos pintores serían los responsables de esa representación del cielo como un vergel poblado de pájaros, imagen cristianizada del Antisuyo, tierra de verdor, de abundantes fuentes y de pájaros parlantes.

Esta floresta que recuerda las tierras calientes y que, en cierta manera, es imagen del Jardín del Paraíso, es la que invade no sólo los lienzos sino también las portadas de las iglesias **(Fig. 59 al 61)**, colocando en el mundo místico cristiano papayas, loros, monos y piñas. Esta arquitectura denominada *mestiza*, por la mezcla de elementos europeos e indios que tiene en su decoración, se enseñorea de las iglesias que se construyeron en el siglo XVIII en torno al lago Titicaca, en Arequipa y Potosí. En su decoración alternan elementos medievales junto a mitos prehispánicos en un contexto a la vez barroco y tropical[20]. Existen muchos estudios sobre esta arquitectura, aunque no se percibió que ambas corrientes, la *«arquitectura barroca mestiza»* y la *«pintura cuzqueña»*, respondan a una misma ideología que incorpora los mitos indígenas a los valores religiosos emanados de la Edad Media, todo ello sobre una realización formal barroca.

Escena mística con Santa Gertrudis ante la Virgen. Al fondo, ángeles cantores en la copa de un árbol. Museo de Brooklyn (Nueva York).

Pintura mural en el interior de la Iglesia de Copacabana de Andamarca (Oruro, Bolivia).



Entorno de la Iglesia de Copacabana de Andamarca (Oruro, Bolivia) que contrasta con la pintura mural del interior.

El Paraíso de León Pinelo

Antonio León Pinelo (1596-1660) es quien en su libro *El Paraíso en el Nuevo Mundo* coloca el Edén donde está la selva amazónica, entre Perú, Bolivia y Brasil. Este autor de la primera bibliografía del Nuevo Mundo, titulada *Epítome de la Biblioteca Oriental y Occidental*, publicada en 1629, era judío perteneciente a una familia de conversos. Nació en Valladolid, estudió en las universidades de Chuquisaca y Lima, alcanzó altos cargos en la administración virreinal, desempeñándose como Miembro del Consejo de su Majestad[21]. Llega a América en 1604 con aproximadamente 8 años de edad, con su padre constantemente acosado por la Inquisición. Los primeros años los pasa en Tucumán, donde nace su hermano Diego; de allí, la familia pasa a Chuquisaca y el año de 1612 se traslada a Lima, donde Antonio se doctoró. Allí conoce a Solórzano Pereira, a Escalona y Aguero, a Fernando de Montesinos y a Fray Antonio de la Calancha[22]. León Pinelo estuvo en Charcas por lo menos dos veces en su adolescencia antes de 1612 y 1619; en esta fecha se desempeñó como Corregidor y Alcalde Mayor de Minas en la ciudad Oruro. Llega a España el año de 1621 y allí muere. En la corte hizo amistad con Lope de Vega, quien cita a su hermano Juan en el *Laurel de Apolo*, y también fue amigo del jesuita Eusebio Nieremberg, autor de dos extraños libros que, sin duda, influyeron en la obra de Antonio León Pinelo; éstos son *Historia Natural*, publicada en latín en Amberes el año de 1635, y su *Curiosa filosofía y tesoro de las maravillas de la naturaleza*, editado en 1630. Nieremberg fue muy consultado en su obra *Diferencia entre lo temporal y lo eterno* de la cual hay numerosas ediciones. Estas tres obras están ilustradas con grabados, lo que les dio gran difusión.

El libro de León Pinelo *El Paraíso en el nuevo Mundo* tiene dos tomos: el primero, dividido en tres libros con un total de 48 capítulos y el segundo, con dos libros con un total de 40 capítulos, No es objeto de este trabajo analizar esta obra en su totalidad sino tan sólo lo concerniente al Paraíso, por lo que sólo hacemos una breve mención de las teorías sobre el diluvio y el viaje de Noé desde los Andes hasta el monte Ararat (caps IV al IX del Libro II). Según Pinelo, al estar el Paraíso en las Indias allí vivió la humanidad hasta el diluvio, a la que atribuye todos los monumentos precolombinos (caps. XII al XVIII del Libro II). Se ocupa nuestro autor, entre otras cosas, de Tiahuanaco

y de los monumentos mexicanos y nos dice que después del diluvio América se despobló y tuvo que ser poblada nuevamente[23].

Tampoco nos ocuparemos de la parte de este libro que es propia de las ciencias naturales, en la cual Pinelo imita la *Historia Natural*, de Nieremberg, describiendo plantas y animales. Tal ocurre con los capítulos I al XXV del Libro IV, del que separaremos el capítulo XV que se ocupa del árbol del bien y del mal.

Según Basadre, para escribir su libro sobre el Paraíso, cosa que hizo entre 1645 y 1650, León Pinelo leyó 780 libros hebreos (XIV) y el mismo Pinelo nos dice que llegó a leer 30.000 páginas, entre textos de los Padres de la Iglesia, tratados medievales y modernos de geografía, más libros americanos[24]. En todo caso, se trata de un monumento a la erudición puesto al servicio de una idea: colocar el Paraíso Terrenal en América. Sus fuentes son muchas, pero entre las más anti-

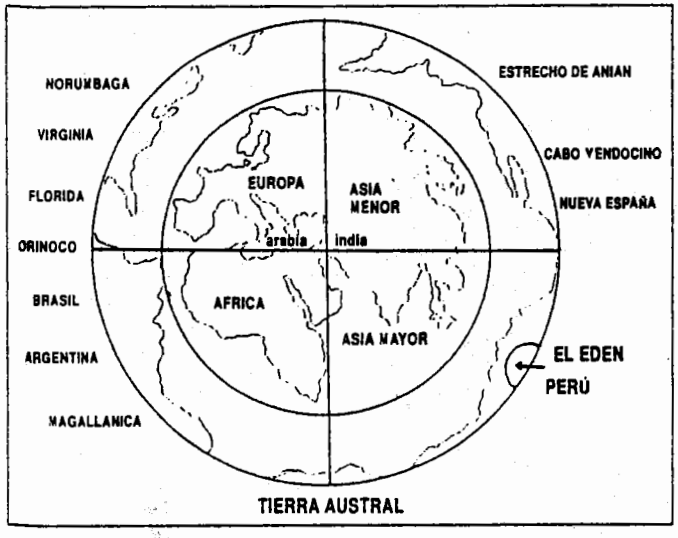
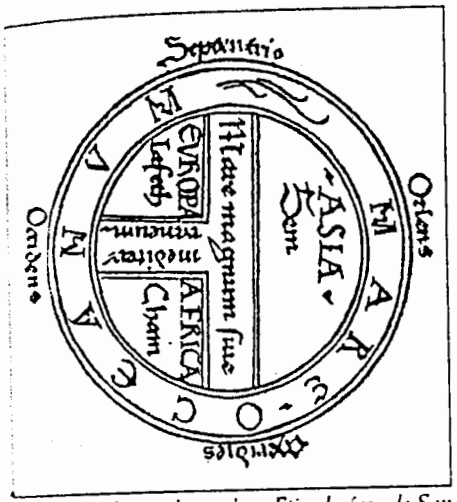
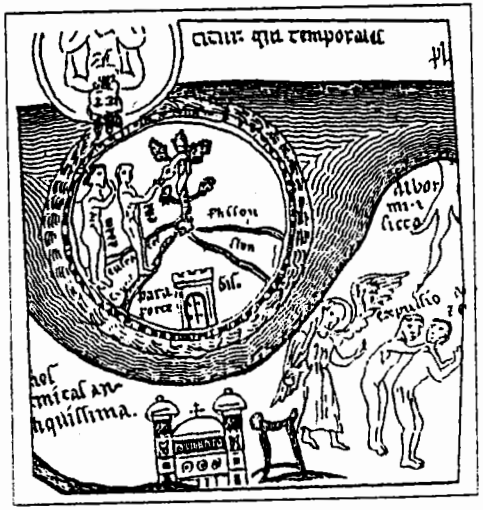


Diagrama sobre el dibujo de León Pinelo (fol. 118v) mostrando el planisferio terrestre. El autor, en su representación plana del mundo, ha seccionado América en dos partes, las que coloca al oeste y al este del viejo continente. Esto le permite tener el centro en Jerusalén y le permite, también, aproximarse a las representaciones medievales. El esquema de Pinelo es cuatripartito (a la manera andina), para lo que divide Asia en dos partes, diferenciándose en esto del esquema antiguo que divide el mundo en tres partes: Europa, Africa y Asia, de acuerdo a los tres hijos de Noé: Sem, Cam y Jafet. En el manuscrito, se dibujan los dos círculos y las dos medianas, más todas las leyendas, exceptuando la del Edén, lugar que no coloca en el mapa aunque lo describe y ubica a lo largo del texto.



Mapamundi que ilustra las «Etimologías» de San Isidro tomado de «América y el viejo mundo» de Diaz y Gil. Buenos Aires 1942.

guas debemos citar a San Efrén el Siríaco (+ 373 DC), seguido por Mose Bar Cefas (hacia el siglo IX). Efren y otros autores cristianos de los primeros tiempos juzgan que el Paraíso estuvo separado de la tierra conocida por el océano. León Pinelo nos dice: «*...nuestras Indias Occidentales, y que el decir hoy que estuvo en ellas el Paraíso terrenal, que parece opinión moderna y assi la juzga su primera inspección, es tan antiguo que por lo menos tiene por Autores los primeros PP. de la Iglesia*»[25]. Añade: «*Sobre la duda que había si este Continente que habitamos (Europa, Asia y Africa) era único en el Mundo, o si había otro que le igualase, discurrieron los antiguos. S. Efrén con los de su opinión afirmaron que de la otra parte del mar estaba el Continente del Paraíso*»[26]. Delumeau, al comentar a San Efrén, cita el siguiente texto: «*Ainsi le paradis entoure le monde, et la terre et la mer sont comprises en lui*»[27]. Algunos mapas medievales se aproximan a este concepto, como el de Cosmas Indicopleustes del siglo IX, que muestra el mundo conocido rodeado de agua con un brazo que separa el Paraíso de la tierra continental[28]. En este mapa la tierra conocida responde a un esquema rectangular y el Paraíso también. Otros mapas son circulares y allí ese continente único, formado por Asia, Africa y Europa está rodeado



El Paraíso, concebido como una isla situada en el mar, u océano periférico, según el mapamundi de la Catedral de Hereford, tomado de Delumeau, pag. 89.

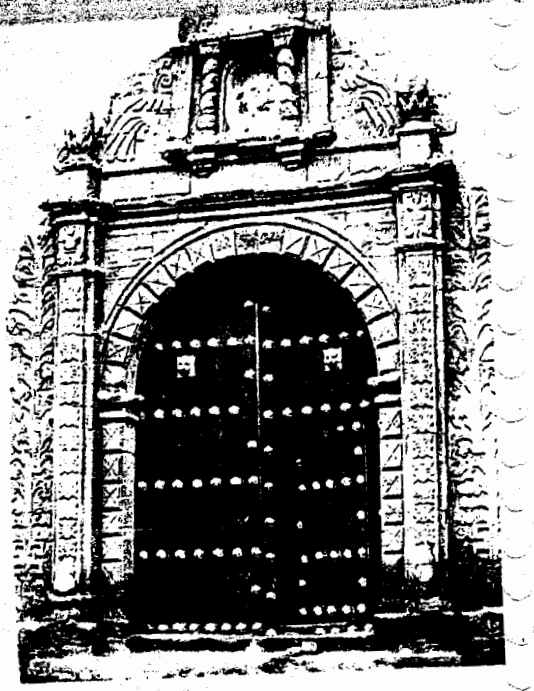
por el oceano y el Paraíso se muestra como una isla colocada dentro de él, al borde del círculo.

León Pinelo, que cree interpretar adecuadamente a San Efrén, nos presenta un mapa del mundo también desarrollado sobre un círculo (foja 118 v del Mss de la Biblioteca Real de Madrid). El continente único está dividido en tres sectores: Europa, Africa y Asia, de acuerdo al esquema medieval[29], con la salvedad de que Asia, a su vez, ha sido dividida en Asia Menor y Asia Mayor; así, nos da un esquema cuatripartito, muy acorde con el pensamiento andino[30]. En la conjunción de las cuatro partes, León Pinelo coloca Arabia y la India separadas por una línea vertical que divide Europa y Africa de Asia. También divide América en dos partes, que están colocadas sobre un anillo exterior. Sitúa la occidental frente a Asia mostrando al norte el estrecho de Anian, el Cabo Mendocino y la Nueva España, y al sur, el Perú. Coloca la parte oriental frente a Europa y Africa donde están Norumbaga, Virginia, Florida y Orinoco, al norte, más Brasil, Argentina y la Tierra Magallánica, al sur.

Para componer este curioso mapa que muestra a América dividida en dos partes, formando un anillo externo que rodea el viejo continente, León Pinelo ha tenido que considerar como centro los 60° de longitud este (según la cartografía actual), línea que pasa entre Arabia y la India, y cortar América en dos partes. León Pinelo lleva estas partes a ambos lados del viejo continente a fin de crear un plano, aunque en realidad estas partes son un todo continuo que virtualmente pasa detrás del plano. Pinelo sólo presenta un esquema de relaciones ya que él mismo nos dice que sería crasísima ignorancia imaginar el mundo plano[31]. Sin embargo, tiene que recurrir a este esquema para adecuarse a la cosmografía de los Padres de la Iglesia, según los cuales la tierra conocida era plana con un continente único rodeado por las aguas en el límite de las cuales se encontraba el Paraíso.

Luego de trazar su esquema, dice: «*Esta pues nueva aunque antíquisima opinión de que el Paraíso ha sido en el Nuevo Mundo, sin explicarlo ni aplicarla a la de San Efrén, han tocado y referido autores graves. El primero que tuvo este pensamiento fue el primer Descubridor del Nuevo Mundo, el Almirante Don Christobal Colón*». Según Pinelo, apoyaron esta opinión Gomara, Solórzano, Herrera y Acosta, entre otros. Si bien el Paraíso genéricamente es todo el Continente[32], hubo, según Pinelo, un «*sitio particular y propio que se distinguió de lo restante, con llamarle del Deleyte, en que puso Dios a Adán y crió a Eva, en que estuvieron los árboles de*

58. *Vaso kero del período virreinal mostrando una mujer con fondo de flores, pájaros y árboles. Museo Arqueológico de Cuzco (Perú).*



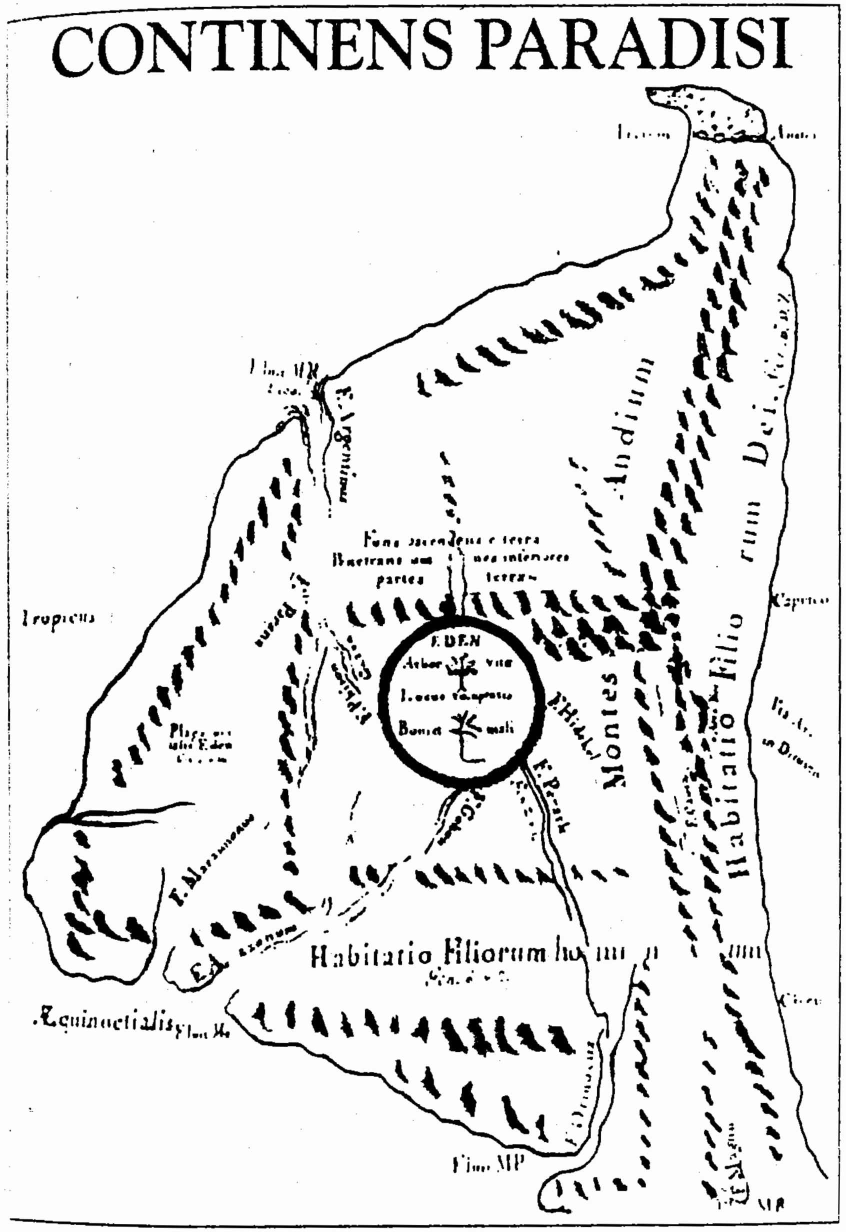
59. *Portada de la Iglesia de Paria (Oruro, Bolivia). En las cartelas laterales, una planta con granadas y vides que rememora el árbol de la vida.*

60. *Relieve de la portada de la Iglesia de Paria, en*

61. *Uno de los leros que adorna la portada de la Iglesia de Santo Domingo (La Paz, Bolivia). Esta*

62. *El ángel de la gu*
ubicado en una florest
pájaros y árboles. Pintu
de la Sala Capitular del
de Santa Catalina, pert
al círculo de Tadeo Esca
Cuzco (Perú).

63 - 64. *Interior de la Iglesia de Copacabana de Andamarca y Oruro (Bolivia), con la parte superior decorada con árboles y pájaros.*



El Paraíso en el centro de Sud América, según un mapa de Antonio Leon Pinelo, del libro «El Paraíso en el Nuevo Mundo».

la vida, y del bien y del mal, y en que nacía la Fuente». Este lugar fue «*la Ibérica Meridional que hoy, tomando el todo por la parte, se intitula Perú*»[33]. Probablemente, Pinelo tuvo en cuenta el texto de San Isidoro, que dice: «*El paraíso es un lugar situado en tierras orientales, cuya denominación, traducida del griego al latín, significa 'jardín'; en lengua hebrea se denomina Edén , que en nuestro idioma quiere decir 'delicias'... Allí, en efecto, abunda todo tipo de arboledas y de frutales, incluso el árbol de la vida. No existe allí ni frío ni calor, sino una templanza constante. De su centro brota una fontana que riega todo el bosque, y se divide en cuatro ramales que dan lugar a cuatro ríos distintos*»[34].

Hay todavía dos aspectos que considerar en el libro de Pinelo, los cuatro ríos del Paraíso y los volcanes. Los cuatro ríos son su argumento fuerte, tanto que les dedica quince capítulos del Libro V en el Tomo II, en los que determina que los cuatro ríos bíblicos: Phison, Gehon, Eufrates (en hebreo Hu-Perat) y el Tigris (en hebreo Hidekel) no son el Ganges, el Nilo, el Eufrates y el Tigris, como la mayoría de los autores sostiene sino que el Phison es el Río de la Plata, el Gheon es el Amazonas, el Hu-Perat el Orinoco y el Hidekel, el río Magdalena. Los describe largamente. Su argumento se basa principalmente en la imposibilidad de que los ríos del antiguo continente tengan un origen común, pues los cuatro, Ganges, Nilo, Eufrates y Tigris, se hallan muy alejados uno de otro; en cambio los ríos americanos nacen en un área restringida que Pinelo delimita en su mapa y que señala con un círculo situado en las tierras orientales de lo que hoy es Perú y Bolivia, claro que para ello alarga en su mapa el curso del Orinoco. La descripción que hace de este río y de los otros tres es minuciosa y correcta.

En el texto de Leon Pinelo la Fuente del Paraíso, origen de los cuatro ríos, no queda suficientemente explicada; al respecto, alude al Tártaro de Platón y al abismo de Lapide. Estas ideas, que suponen un «*abismo*» provisor de agua, están desarrolladas en el libro del jesuita Kircher *Mundus subterraneus* publicado en Amsterdam en 1678[35]. Allí, cada continente tiene un «*abismo*» denominado «*hydrophylacium*», que es el que alimenta los ríos: en el caso de Sudamérica, este «*hydrophylacium*» ocupa el lugar del lago Titicaca y de él salen el Amazonas y el Río de La Plata. Pinelo no recurre a una teoría similar sino que en su mapa pone una fuente que en parte emerge y en parte penetra a la tierra. Un letrero explica: *Fons ascendens a terra-penetrans omnes inferiores partes terrae*. Dicha fuente tiene su origen en un brazo de los Andes.

Cabe decir que en esta concepción del mundo, Pinelo pudo haber recibido cierta influencia del pensamiento andino, tal ocurre con

las fuentes subterráneas que juegan un papel importante en el mito de la creación por Viracocha[36]. Por otra parte, en términos de la geografía incaica, el Paraíso de León Pinelo estaría colocado al este del Imperio Incaico, donde estuvo ubicado el Antisuyo. Su teoría refuerza el sueño del Paititi[37].

ANGELES Y VOLCANES

Pese a los importantes libros que se han escrito sobre los ángeles[38] hay varios puntos sin resolver: uno de ellos es el de los nombres. En nuestro libro *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, sugerí la posibilidad de que de algún modo se hubiera conocido el libro de Henoc; la hipótesis fue impugnada dado que el libro fue descubierto en Etiopía el año de 1773 por el ingles Bruce y publicado por primera vez en 1838. Sin embargo, la existencia de las obras de Henoc fue conocida en el Perú; León Pinelo nos dice: «*Y los Abisinios afirman que tienen en sus Librerías las Obras deste Santo Patriarca*»[39] y al mencionar a Henoc se refiere a la astrología; no olvidemos que el controvertido libro de Henoc relaciona a los ángeles con los fenómenos celestes. Tenemos que recordar también que el jesuita Ruiz de Montoya hace lo mismo en un breve párrafo de su obra *Silex del Amor Divino*[40].

Kircher, en el tomo II de su libro *Oedipus Aegyptiacus*, editado en Roma en 1653, en un grabado con los setenta y dos nombres de Dios[41], relaciona los arcángeles con los signos planetarios. En realidad, el grabado muestra el «*árbol místico de la vida*» con los nombres de Dios al centro, y a ambos lados dos árboles, el de la vida y el del bien y el del mal. El primero está relacionado a los siete ángeles y siete planetas: Gabriel= Júpiter, Rafael=Saturno, Miguel= Sol, Samael=Marte, Aniel= Mercurio, Zadechiel =Venus y Raphziel=Luna. El árbol del mal tiene los doce signos del zodíaco y las doce tribus de Israel. No es mi propósito analizar este grabado sino puntualizar la relación de los ángeles con los planetas.

Las opiones de Pinelo también responden al pensamiento de San Isidoro, pues nos dice que la entrada al Paraíso: «*se cerró después del pecado del hombre. Por doquier se encuentra rodeado de espadas llameantes; es decir, se halla ceñido de una muralla de fuego de tal magnitud, que sus llamas casi llegan al cielo.Un querubín, o sea el baluarte de los ángeles, se encuentra, con llameante espada en su mano, para prohibir el paso a los espíritus malignos*»[42]. Pinelo, que cita también a San Anselmo y a Maluenda, añade: «*la defensa*

del Paraíso fue un vallado de fuego, o una muralla de Volcanes, que con el horror de los truenos, el furor de las piedras... estorbasen a Adán volver al sitio», y añade: «*Y aunque parece duro estilo el llamar Espada de fuego al que sale de los Volcanes de la Tierra, quien no reconoce que cada llama figura una Espada, por ser muchos y muchas las que Dios dispuso para defensa del Paraíso, usó la Escriptura sagrada la voz Cherubim en plural... Y así se ha de suponer gran número de Volcanes, y en cada uno un Querubin que le moviese y alterase para arrojar llamas...*»[43]. Una vez que deja sentado que los querubines manejan los volcanes y que sus espadas son el fuego que sale de ellos, nos dice que en la América Meridional es donde hay más volcanes, que son la valla de fuego que rodea el Paraíso situado en el interior del continente. Luego describe minuciosamente todos los volcanes conocidos de Sud América. Lo que importa de este texto es la relación divinidad-naturaleza; concepto que está vigente en la relación pájaro-ángel, y que es muy propia del mundo andino.

La granadilla y el árbol del bien y del mal

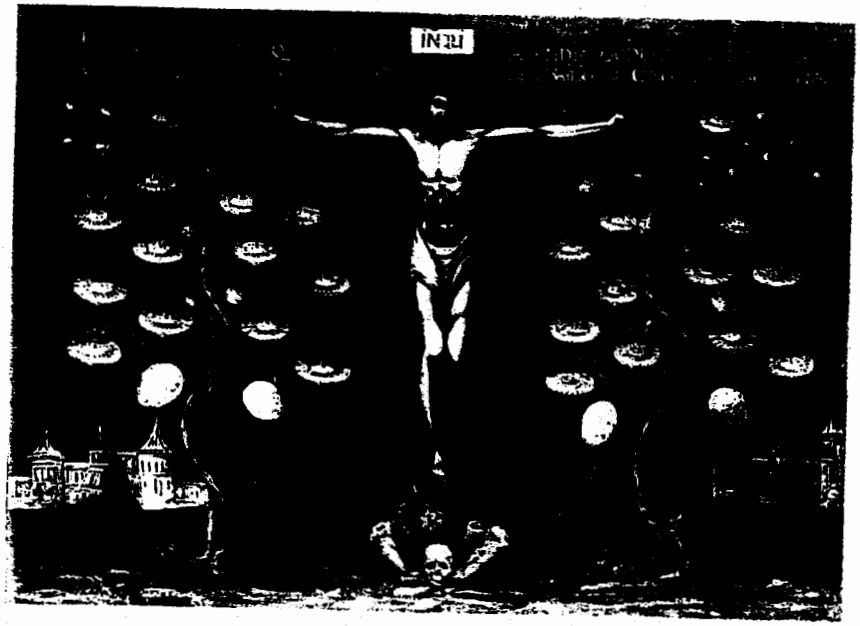
En el capítulo «*Arbol de la Culpa, peregrino en las Indias, y probabilidad de hallarse ellas*», León Pinelo especula acerca de cuál pudo ser el «*árbol del bien y del mal*». Después de desechar la higuera, el man-zano, la granada, el plátano y otros[44], opta, aunque con algunas dudas, por la granadilla, cuya flor se interpreta como portadora de los símbolos de la Pasión de Cristo. Nuestro autor la describe así: «*la fruta que en todo el Perú llaman granadilla, tiene todas las calidades que se requieren. Es hermosa a la vista, de aspecto delectable, y excelente para el gusto... El color es de granada madura... si bien es más dorada, de menos sombras, y de cáscara tersa y relumbrante; su tamaño es el de un huevo de Ansar grande... dentro se halla una tela delgada y transparente llena de masa suave, dulce y olorosa*»[45]. La granadilla aun se come en Cuzco y La Paz, y en la flor de esta planta se muestran los símbolos de la Pasión de Cristo. León Pinelo describe así la flor: «*Es blanca en lo principal, del tamaño de una rosa, ábrese con sólo una hoja redonda y plana, con la circunferencia dividida en muchas partes... y por reverso jaspeadas de leonado; en igual distancia del centro tiene cinco señales carmesíes, como cinco llagas o gotas de sangre... Del centro sale un talle en forma de coluna con su basas y chapitel, que ciñe una Corona... de que nacen setenta y dos espinas. Del punto de la coluna por dentro de la corona salen tres clavos bien echos, como se pintan los de la Cruz de Christo Señor Nuestro. Las hojas del árbol son en todo semejantes al hierro*

65. Iglesia de Rosapata (Oruro, Bolivia), con su decoración mural en base a árboles frutales. Está situada en una pampa carente de toda vegetación.

66. Paisaje que rodea a la Iglesia de Rosapata; en primer plano, un cacto que contrasta con los árboles frutales pintados en el interior de la Iglesia.

67. Grabado tomado de la obra de Nieremberg (Amberes, 1635), el cual muestra la flor de granadilla ciomo, portadora de los símbolos de la Pasión de Cristo. Este grabado fue reproducido en la obra de León Pinelo pero se perdió.

68. Relieve tallado en piedra en el presbiterio de la Iglesia de la Santa Cruz, en Juli (Perú). Reproduce el grabado de Nieremberg agrandando los símbolos de la Pasión, que se colocan centralmente.



68a. Lienzo que muestra a Cristo crucificado entre dos plantas de granadillo emergiendo de Cuzco y Lima, representadas idealmente. El cuadro enfatiza la flor de la granadilla como portadora de los símbolos de la Pasión.

de una lanza... tiene a trechos otros talles delgados retorcidos como los de las vides, de color sangriento, que parecen Azotes». También nos dice que adjunta un dibujo, el cual se ha perdido; pero indica que dicho dibujo lo tomó del jesuita Antonio Possevino, dibujo que, a su vez, fue copiado por Eusebio Nieremberg en su *Historia Natural*[46] y que es el que aquí consignamos (Fig 67). En el dibujo que publica Nieremberg se ve la planta con sus hojas, flores y frutos, más los símbolos de la Pasión de Cristo, ubicados en la flor. Nieremberg añade un cáliz a las ramas, expresando simbólicamente la forma de la flor en botón. En un epigrama que Nieremberg traslada a su texto, nos dice, refiriéndose a la flor de la granadilla: «*Ipsius est nobis Crux Paradisus*» (Ella es nuestra Cruz del Paraíso), sugiriendo así la relación de la granadilla con el Edén. La flor de la granadilla fue presentada al papa Paulo V por el jesuita Juan Romero, que era Procurador de las Provincias del Paraguay, el año de 1608.

La descripción de la granadilla ya había sido publicada por el P. Joseph de Acosta, quien escépticamente nos dice: «*La flor de granadilla es tenida por cosa notable; dicen que tiene las insignias de la Pasión, y que se hallan en ella los clavos y la columna y los azotes y la corona de espinas y las llagas, y no les falta alguna razón, aunque para figurar todo lo dicho es menester algo de piedad*»[47]. Cobo la describe en detalle y nos dice que su nombre quechua es *tintin* y, el aimara, *apincoya*; también nos habla de un dibujo que acompaña el texto, el cual no ha sido publicado[48].

Esta celebrada planta, reconocida por todos los autores como una flor que lleva en sí los símbolos de la Pasión de Cristo, es escogida por León Pinelo como probable árbol del Paraíso. Depués de una argumentación, no demasiado convincente, nos dice: «*Entre tantos Misterios como esta Flor encierra le aplicamos ahora el haver sido su Arbol el de la ciencia y su fruta la de la Culpa*»[49], y así, nuestro autor nos dice: «*¿Pues que mayor prueva de que esta fruta fue la del pecado, y la que ocasionó el castigo, que hallarse en su Flor las más presisas señales del perdón ?... y así poniendo en la Flor las insignias o señales del remedio, se puede con piedad entender, que le antepuso a la culpa... Y así con gran fundamento podemos decir (no afirmar) que esta fruta que con tantos Misterios produce la naturaleza, fue la con que Adán quebró el precepto divino. Y que no hallándose como no se halla sino en la Ibérica Meridional, hace argumento de que pudo estar en ella el Paraíso Terrenal*»[50].

La granadilla es similar a la granada europea, difirendo en el color pues mientras la granada tiene una cáscara entre verde y rojiza,

la granadilla es amarilla-dorada. Ambas tienen la cáscara externa dura y granos en su interior; mientras la granadilla tiene la forma de un huevo la granada corona su cáscara en una especie de tubo corto y dentado. Según San Isidoro, la granada se llama «*mâlum punicum*» o «*malo granatum*». Por «*mâlum*» se entiende manzana o fruta carnosa, palabra que se tomó como sinónimo de «*malum*» que significa «*mal*». Al ser aplicada a la granadilla las características de la granada, ésta se convirtió en el «fruto del mal», contrapuesto a la vid eucarística que se considera «fruto del bien». En un grabado tardío firmado por C.B. Schaefler (hacia 1740), muestra el Paráíso con el árbol del bien y del mal con dos ramas, una cargada de uvas donde se lee «*bonum*» y otra cargada de pomas donde se lee «*malum*»; de la primera toma el fruto la Virgen y de la segunda Eva (**Figs. 74 y 75**).

En las artes virreinales no hemos encontrado nada que relacione directamente a la granadilla con el Paraíso, pero sí esta planta se representa, tanto en arquitectura como en pintura, como portadora de los símbolos de la Pasión Cristo. Tal ocurre en un lienzo, al parecer del siglo XVII, donde se ve a Cristo Crucificado entre dos «*árboles*» de granadilla que emergen de dos ciudades ideales (**Fig. 68a**). La leyenda dice: «*La flor y fruto que nace en la Yndia Occidental llamada / granadillo. Nace con abundancia en el baillo* (valle) *de Cusco y en la cdad* (ciudad) *de Lima*[51].

La granadilla también se halla inmersa en la decoración barroca de las iglesias, tal el caso de la Iglesia de Santa Cruz de Juli, cuya estructura se concluyó en 1753[52]. Sobre las puertas del presbiterio hay un recuadro donde se ha representado la planta de la granadilla tomada del grabado de Nieremberg; la copia es fiel con la salvedad de que el cantero, partiendo de una flor central, distribuye simétricamente las ramas de la planta (**Figs. 67 y 68**). Al igual que en el grabado, sobre la flor están la columna y la corona, los clavos se colocan bajo la columna y en el lugar que ocupan ellos en la estampa se pone el IHS.

Granada y granadilla son equivalentes y suelen alternar bajo el mismo contexto; por ello, en la portada de la misma Iglesia de Santa Cruz Juli está la corona de espinas, con el IHS más los tres clavos, rodeada por dos tallos de los que salen uvas y granadas. Debajo hay dos ángeles portadores de los símbolos de la Pasión. Presenta un caso similar el tímpano de la portada principal de Vilque, donde seis angelitos portadores de los símbolos de la Pasión rodean un óvalo; a los lados hay decoración floral con granadas. En ambos casos tenemos la relación granada-Pasión de Cristo. Diferente es el caso de las orlas

laterales de la portada de Paria (Oruro, Bolivia) donde hay una planta formada por vides y granadas de las que se alimentan unos pájaros; probablemente se trata del árbol eucarístico, símil del árbol de la vida que alimenta a las almas.

NOTICIAS EN LIMA SOBRE EL REINO DEL PRESTE JUAN

En el último tercio del siglo XVII compareció ante la Inquisición de Lima Cesar de Bandier, alias Nicolás Legras, médico que fue preceptor del hijo del Virrey Conde de Santisteban, quien viajó por todo el mundo antes de vivir en la capital del Virreinato del Perú a donde llegó en 1661. Según el testimonio del reo, él había conocido Moscú, Constantinopla, la India, las islas del sur de Asia y llegado hasta la China; en la que no pudo entrar. Conoció toda clase de gente y convivió con todo tipo de religiones. Bandier nos dice que en Africa tuvo ocasión de ver el lugar donde estaba el Paraíso. Describe su aventura indicando que desde Tunez "*se arrimó a unos armenios, y juntas unas trescientas personas por la seguridad de los caminos, caminaron a Etiopía, más de unas doscientas leguas*"; añade que en Dacán estaba la corte del Preste Juan, tan grande como Madrid y nos dice: "*es cismático y tiene más de cincuenta mujeres, y los clérigos y frailes todos son casados, dicen misa en lengua hebrea y caldaica, reconocen al patriarca de Alejandría, señor soberano, con más de cincuenta reinos, conocen a la Santísima Trinidad, a Cristo Nuestro Señor y a su Madre, tienen el evangelio de Santo Tomé: pero luego confunden la fe con decir que aunque obren mal se salvan por los méritos de Christo, con otras heregías*". En Africa, Bandier ejerció la medicina durante dos años «*y pasó dos jornadas para ver la mayor maravilla del mundo, que es el monte Amara, que es de peña cortada en redondo, tersa como jaspe, media legua de alto, y de circunferencia como treinta a cuarenta leguas; no hay más subida que una escalera como de caracol por lo interior de la peña, labrada a martillo, la cual puerta guardan cuatrocientos hombres, de más de otros cuatro mil en la parte alta, tiene los más hermosos árboles, frutas y géneros, y pájaros del mundo: caudalosos riachuelos que se despeñan desde aquel alto dejando doscientos pasos de hueco, allí está el tesoro del Preste Juan, muchos palacios, y su entierro en un convento de dos mil monjes basilios: hecho de una sola piedra en todo el contorno, labrado con pico y escoplo, y diferentes palacios donde están los hijos del Rey, detenidos porque no se levanten con el reino, y en muriendo el Rey traen el mayor, y los demás viven allí con sus familias hasta morir. Dicen haber sido este sitio donde Adán fue criado*».

Bandier continúa su relato diciendo que de Etiopía pasó a la *"isla de Gormas que fue de España y ahora del persiano, y entró en Arabia, siendo en todas partes bien recibido, porque no tienen médicos y él los curaba, y se apartó del dicho monte Amara, que está debajo de la línea del sol, a la salida de Etiopía tierra de Africa, se embarcó en el mar Bermejo"*[53].

Es difícil conocer el impacto de esta declaración, pero posiblemente el reo relató su aventura varias veces antes de ser encarcelado pues gozaba de la confianza del Virrey. Bandier era escéptico en materia de religión pues se lo acusa de haber *"apostatado de nuestra Santa Fe Católica"*, y de haber *"profesado la ley natural, teniendo por Dios a la misma naturaleza de las cosas criadas"*. Creía que el alma muere con el cuerpo, citando para esto a Aristóteles. Decía que no hubo Adán ni Diluvio. Se lo acusa además de querer fundar una secta *"donde todos serían médicos, para que curasen a todo el mundo y en todas las naciones, y reducirlos por este medio a la ley natural"*.

Bandier, o Nicolás de Legras, ocultó que era ordenado y sólo figuraba como médico, título con el que se incorporó, como Doctor, en la Real Universidad de San Marcos. Leía en griego, latín , italiano, francés y español.

Si el viaje de Bandier a Etiopía es real, como se puede esperar de una declaración que lo exponía al tormento, tenemos que pensar que a través de esta declaración se conoció el mundo Copto en los Andes.

Bandier vio el legendario "Monte Amara" o quizá sólo se enteró de su existencia por libros como el de Luis de Urreta *Historia... de la Etiopía, monarchia del emperador llamado Preste Juan de las Indias*, editado en Valencia el año de 1610, el de Alvarez (1540), las *Miraviglia* de Severac, de 1323, u otros sobre la misma temática.

El Paraíso en las iglesias, los claustros y los recintos enseñanza

En lo más duro del altiplano, a cuatro mil metros de altura sobre el nivel del mar, cerca del lago Poopó y a la vista de los grandes salares, se levanta el Santuario de Copacabana de Andamarca (Oruro, Bolivia), en un paisaje totalmente desolado. Es grande la sorpresa del visitante cuando ingresa al templo, pues se encuentra con toda una floresta con árboles de tamaño natural, pintados en las paredes de la Iglesia. Entre árbol y árbol penden lienzos barrocos con santos y encima de

Adán y Eva son expulsados del Paraíso. Pintura mural que decora el tumbado del baptisterio de la Iglesia de Curahuara de Carangas (Oruro, Bolivia).

El «Diluvio». Pintura mural que decora el tumbado del baptisterio de la Iglesia de Curahuara de Carangas (Oruro, Bolivia).

ellos corre un friso de flores y pájaros muy del gusto oriental. Son árboles de ramas simétricas y flores circulares de las que beben pájaros que parecen salidos de las miniaturas persas (**Figs. 63 y 64**). Parecida es la Iglesia Rosapata (Oruro) (**Fig. 65**), también situada cerca de los salares; allí, la nave está decorada con árboles frutales; todos son iguales aunque sus frutos diversos: manzanas, higos, granadas y duraznos. Son frutos del mediterráneo que jamás serán conocidos en las áridas tierras de la altiplanicie habitada por urus y aimaras, cuya alimentación se basa en la quínua. En esa región la patata se considera un regalo de la naturaleza (**Fig. 66**).

Cabe indicar que si bien en otras iglesias de Oruro no se encuentran florestas como en Andamarca y Rosapata, hay innumerables frisos y zócalos con palmeras y árboles frutales; tal ocurre en la Iglesia de Soracachi y en Belén de Huachacalla. ¿Qué pudo llevar a una decoración semejante, la cual, en mayor o menor escala, se repite en muchas iglesias de los pueblos altiplánicos?

Creemos que este tipo de pintura trata de dar una imagen del Paraíso. Santiago Sebastián nos dice: «*interesa destacar que la Iglesia de piedra, como cuerpo místico de Cristo, es el Paraíso o está concebida como imagen del Paraíso*»[53a]. Se trata de una concepción medieval, cosa que no extraña ya que las doctrinas estuvieron en manos de las órdenes mendicantes, las cuales mantuvieron en muchos aspectos el espíritu de los siglos XII y XIII.

Esta región de Oruro, habitada por indios Urus y por Carangas de habla aimara, estuvo bajo la tuición de los agustinos, quienes en sus claustros americanos rememoraron el Paraíso, como lo demuestran Elena Gerlero y Jeanette Peterson en su estudio sobre el claustro agustino de Malinalco en México[54]. En Malinalco, el Paraíso que está pintado en los muros del claustro se muestra sin Adán y Eva pero con una amplia simbología en fauna y flora. Se trata de un ejemplo extraordinario. Traemos a colación el convento agustino de Malinalco pues también son agustinas las Iglesias de Copacabana de Andamarca y Rosapata, donde el jardín edénico ha sido pintado en los muros de la Iglesia. En el primer caso, una fila de árboles cubre los muros del presbiterio y parte de la nave, y en Rosapata estos árboles se extienden a los largo de toda la nave.

Ningún claustro andino, que sepamos, reproduce pictóricamente el Paraíso como ocurre en Malinalco. En realidad, el recuerdo del Paraíso queda tan sólo en el jardín natural que está al centro del claustro.

Diego de Mendoza en su *Crónica de San Antonio de los Charcas* habla frecuentemente de estos jardines interiores[55], uno de los cuales se representa en los lienzos de la Vida de san Francisco de Santiago de Chile, aquel donde Fray Bernardo de Quitabal pisa a San Francisco[56].

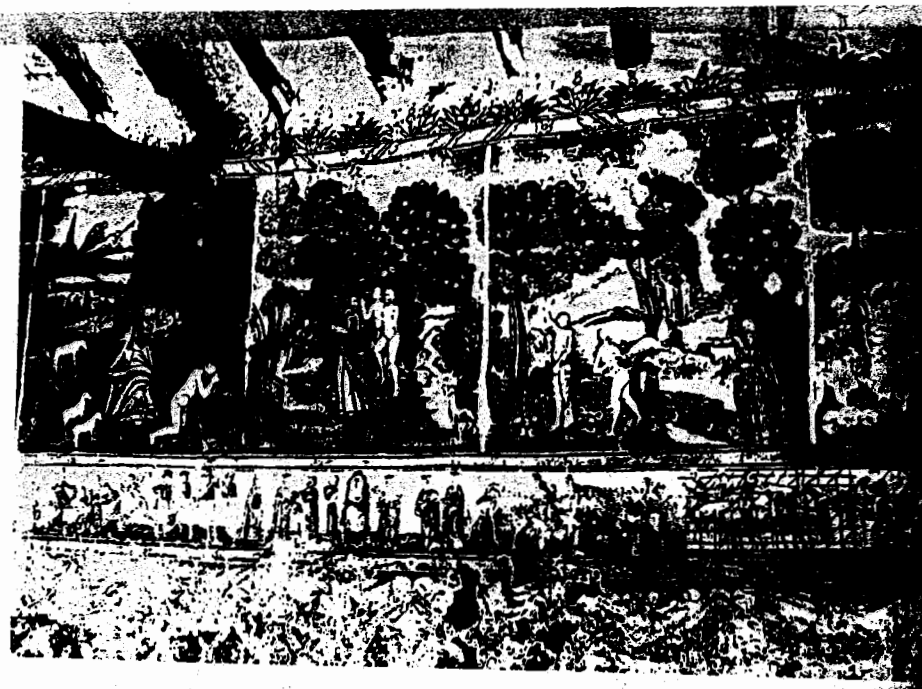
El concepto de claustro-jardín aún estaba vigente entre los agustinos peruanos del siglo XVII, como lo demuestra un texto de Bernardo de Torres cuando describe el claustro de la ciudad de Mizque (Cochabamba, Bolivia). Dice: «*todo el claustro por la parte de las columnas está cercado con una alta y fuerte reja de cedro... que defiende un curioso vergel que está en medio del patio, compuesto de varias plantas, y flores preciosas, que recrean con su belleza la vista, y regalan el olfato con su fragancia; uno y otro despiertan la devoción de quien las mira, y levantan el espíritu al contemplar el celestial Paraíso*»[57]. Según Sebastián, «*dada la importancia de este espacio (el claustro), tanto a nivel funcional como simbólico, fue conocido como paradisus o paraíso*»[58].

Finalmente tenemos en un lienzo cuzqueño la Universidad/concebida como claustro; en dicho lienzo se muestra un huerto cerrado con varias plantas, cada una de las cuales representa a uno de los doctores de la Universidad de San Antonio Abad. El lienzo fue pintado entre 1770 y 1776, durante la gestión de Perez Armendariz y Eugenio Hermosa[59]. En cuanto a que sea la imagen del Paraíso, podemos citar el texto del mismo lienzo que refiriéndose al «*Huerto de San Antonio*» y a los doctores que de allí salieron. dice: «*Querer contar los Gigantes de este corto Paravso fuera proceso infinito*»[60].

Se ha relacionado el lienzo que representa la Universidad con dos cuadros más, uno de San Antonio Abad y otro de Santo Tomás de Aquino. A los pies de los santos hay sendos jardines que representan el huerto universitario, al cual «*riega una fuente de agua de tres tazas, alegoría de la Trinidad y del misterio eucarístico, cuyas aguas vivas fertilizan las plantas del jardín conventual; y en el centro tiene dispuesta una gran corona de rosas que representa la comunidad universitaria*»[61]. La iconografía de estos lienzos, pintados entre 1692 y 1696, tuvo mucho éxito pues hay réplicas en el pueblo de Anta, cercano a Cuzco, y también en Bolivia, en la Iglesia de Caquiaviri (Dep. de La Paz)[60]. Esta iglesia, que fue doctrina de los indios Pacajes, tiene como patrono a San Antonio Abad y cuenta con una serie de lienzos sobre la vida del santo, varios de ellos muy relacionados a la serie existente en la Iglesia de San Antonio Abad de Cuzco, tal es el caso de las tentaciones de San Antonio que responden al mismo grabado que inspiró el lienzo

69. Tapiz con Adán y Eva en el momento de la tentación. Coleccion particular de Buenos Aires. Foto Isabel Iriarte.

70. Pintura con Adán y Eva en el momento de la tentación. Se representa a un



71. El Paraíso. Pintura mural en el "Molino de la Creación" en Acomayo (Dep. de Cuzco, Perú). Pintura realizada por Tadeo Escalante. Esquema del Molino de la Creación.

Lado a	A	B	C	D	Lado b
Expulsión					Agradecimiento de Noé
Pecado					Los animales entran al Arca
Dios muestra el paraíso					ABRAHAM
Creación del mundo					El agua de la vida para Adán
MOISES					Adán construye su vivienda
Adán en el Paraíso					JACOB

A. MUERTE B. VIDA C. SABIDURIA D. FILOSOFÍA

72. Cuadro que muestra la disposición de la pintura mural existente en el Molino de la Creación en el pueblo de Acomayo (Cuzco, Perú).

cuzqueño. La serie de Caquiaviri no tiene firma ni fecha, aunque otros lienzos de la misma Iglesia están fechados en 1737[62]. La leyenda alude a las indulgencias dadas a los indios en esa fecha. Poco antes se había hecho cargo de la parroquia de Caquiaviri, Cayetano Marcellano Agramont, quien bien pudo ser el inspirador de las pinturas pues se había educado en el colegio de San Bernardo de Cuzco y pudo ver la serie encargada por los de San Antonio Abad, institución rival de la de San Bernardo.

ADÁN Y EVA EN EL PARAÍSO BÍBLICO Y ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL DILUVIO

Si bien la pintura andina nos muestra frecuentemente la imagen del Paraíso representada en los jardines por los que circulan los santos, son relativamente escasas las pinturas que muestran el Paraíso bíblico, con Adán y Eva en él, ya sea en la escena de la creación del hombre, en el disfrute del jardín de las delicias, en el episodio del pecado o en el momento de la expulsión.

Entre los lienzos más destacados sobre estos temas podemos citar dos existentes en la Iglesia de San Sebastián de Cuzco; uno muestra a Dios señalando a nuestros primeros padres el «*árbol del bien y del mal*», y en el otro Eva ofrece el fruto prohibido a Adán. En pintura mural, hay dos ejemplos significativos, el de Curahuara de Carangas de Oruro (Bolivia), pintado hacia 1777, y el del Molino de Acomayo (Dep. de Cuzco, Perú), llamado de la «*Creación*», y pintado por Tadeo Escalante hacia 1800[63].

En la «*Expulsión del Paraíso*», del Baptisterio de la Iglesia de Curahuara de Carangas, se ve un ángel provisto con espada de fuego arrojando a Adán y Eva; ellos trasponen la puerta del Paraíso formada por un arco de ramas y flores. Este tipo de puerta se puede ver en otras representaciones del Paraíso, como la de Caquiaviri, de la que nos ocuparemos más adelante. Entre los animales que contemplan la escena hay un unicornio.

En la serie pintada por Tadeo Escalante en Acomayo se muestra todo el proceso de la creación del hombre. Se trata de un recinto en cuya cabecera se han pintado cuatro figuras alegóricas. En ambas paredes longitudinales se pintaron doce escenas correspondientes a la saga de Adán y Eva (Fig. 71). Las escenas de los dos lados, que

llamaremos lado a y lado b, son las siguientes: 1a) Creación de Adán; 2a) Creación del mundo (sol, luna, aves etc.); 3a) Creación de Eva; 4a) Dios muestra el Paraíso a Adán y Eva; 5a) El pecado; 6a) La expulsión (muy destruido). En el lado opuesto hay cuatro escenas: 1b) Adán después de la expulsión construye una choza donde está Eva; 2b) Adán enfermo, junto a Eva, está con dos de sus hijos, en tanto que el tercero, en versión apócrifa, va en busca del agua de la vida; 3b) Los animales ingresan al arca de Noé; 4b) Noé agradece a Dios haberlo salvado, al fondo se ve el arca todavía navegando sobre las aguas. Hay en el conjunto tres composiciones ajenas que son: 1) Moisés con las tablas de la ley; 2) El sacrificio de Isaac, colocado sobre una puerta entre las escenas 4b y 5b; 3) la escala de Jacob colocada sobre otra puerta (fig. 72). Es interesante «La creación de Eva», que muestra a Dios sosteniendo la costilla sobre la que apenas ha modelado el rostro de la mujer.

El programa relaciona el pecado del primer hombre con el Diluvio, que supone la destrucción de la humanidad por el agua. No es raro que Escalante se haya interesado por este tema ya que seguramente conocía la tradición andina que nos dice cómo Viracocha destruyó a la primera humanidad por el agua.

Todo este programa, encaminado a mostrar el castigo del hombre a raíz del pecado, está relacionado con el mundo que vive el pintor, pues la cenefa inferior está decorada con escenas populares: acarreo de animales, peleas entre vecinos, recolección de la cosecha, etc. Por encima de ese mundo cotidiano está Dios sobre la doliente humanidad andina de entonces (y de ahora) que paga el pecado perpetrado después de la Creación. El Diluvio es la consecuencia, a nivel universal, de ese pecado.

Las escenas que muestran a Moisés, Abraham y Jacob nos llevan a considerar la fuerza que tuvo la tradición bíblica en los andes: Moisés representa la ley, el sacrificio de Isaac es una sustitución del sacrificio humano por el de un animal y, finalmente, Jacob presenta la conexión con el cielo.

El Diluvio está representado en Acomayo y en el baptisterio de Curahuara de Carangas; allí están los hombres tratando de salvarse de la gran inundación, fenómeno sobre el cual había una larga tradición en el Collasuyo, especialmente en la región de Carangas, gran parte de la cual estuvo cubierta largo tiempo por las aguas.

Ambos programas, el de Curahuara y el de Acomayo, comienzan en el Paraíso y concluyen en el Diluvio. Curiosamente, León Pinelo

73. María relacionada con el árbol del bien y del mal, como mediadora de la Redención que nos liberó del pecado. Curiosamente, el demonio se reviste de figura de ángel. Lienzo existente en la Iglesia de Huanoquite (Dept. de Cuzco, Perú).

30. IBIDEM.

31. VILLALPANDO, pág. 307.

32. SUAREZ DE FIGUEROA, fol 13.

33. Manquiri estuvo adscrita a Chulchucani (Potosí) y en ella se veneraba un Cristo Crucificado. La construcción del templo que nos ocupa fue iniciada en 1782 por el párroco Juan de Dios Balanza. En 1786, en 1803, cuando Balanza deja el curato, sólo faltaba el atrio que construye el párroco que le sucede, apellidado Enriquez.

34. VIEDMA, pág. 35.

EL BARROCO

NOTAS

1. Para el milenarismo en América, ver PHELAN, págs. 44 y ss.

2. SEBASTIAN, pág. 88.

3. SUAREZ DE FIGUEROA. Prólogo.

4. Ver Guerra, José Antonio, *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época. BAC*, Madrid 1980.

5. Album. de las pinturas que representan el nacimiento. vida... de nuestro Seráfic Padre San francisco... Zurich 1971. pág. 18.

6. MUJICA, pág. 97.

7. IBIDEM.

8. GUERRA, pág. 469.

9. IBIDEM.

10. MESA GISBERT. 1977. pág. 99.

11. El Centro Bartolomé de las Casas organizó en Chantilly (Francia), el año de 1993, un coloquio sobre el «Barroco en los Andes». En esa ocasión, el Sr. José Emilio Burucúa presentó un excelente trabajo titulado "*Angeles Arcabuceros: Milenio, Anticristo, Judíos y Utopías en la Cultura barroca de América del Sur*", en el cual llama la atención sobre el citado cuadro de Caquiaviri.

11a. Para el culto al Tío, ver PLATT, "Religión andina y conciencia proletaria" en *Fe y pueblo* Año III, N. 13. La Paz, 1980.

12. NADAL JERÓNIMO. El título original de la obra es *Adnotationes et meditationes in Evangelia*.

13. VARGAS UGARTE, RUBEN *Historia de la Compañía de Jesús en el Perú*. Tomo II (1621-1699). Burgos 1963. pág. 237.

14. GISBERT TERESA. «La imagen del Paraíso en la pintura cuzqueña» en *Boletín del instituto Camón Aznar*. XLVIII-II. Zaragoza. 1992.

15. ARANZAES, pág. 466. Marcellano (1694-1760) era de familia vizcaina, fue Arzobispo de La Plata (1759) y Obispo de Buenos Aires y Trujillo. Nació en La Paz, estudió en San Bernardo de Cuzco junto con su hermano Pablo que era algo mayor que él. Pablo, Marcellano nació en La Paz en 1686. Se graduó en cánones y teología en San Bernardo de Cuzco, fue Cura de Caquiaviri y Chantre de la catedral de La Paz en 1735. Muere en 1740 (pág. 466). GARCÍA QUINTANILLA, 1964, págs. 274 y ss.

16. URIOSTE, MARTA Los Caciques Guarachi en *Homenaje a Gunnar Mendoza*. La Paz, 1978.

17. Ver MESA- GISBERT. *Historia de la Pintura Cuzqueña*, Tomo I, págs. 111 y ss y Figs 112-115.

18. ARZE RENÉ. "Documentos de Jesús de Machaca" en *Arte y Arqueología* N. 5 La Paz, 1977.

19. KENEDY ALEJANDRA. *Transformación del papel de talleres artesanales quiteños en el siglo XVIII. El caso de Bernardo Legarda en* Anales del Museo de América. N. 2 Madrid, 1994, pág. 73.

20. MESA-GISBERT (1977), págs. 79 y ss.

21. No sabemos en qué estado está el cuadro de la " Gran Ramera", o si aún existe, pues su estado hace treinta años era lamentable.

21a. Este pintor fue descubierto por el investigador Rodolfo Vallín.

22. DE LA MAZA (1971), págs. 205, 206 y 208.

23. CASTILLO (1654) pág. 225.

24. TORRES. pág. 301.

25. IBIDEM.

26. ERWIN WALTER PALM «Elementos salomónicos en la arquitectura del barroco» en *Forum-Ibero-Americanum* 6. Erwin Walter palm Heimkehr ins Exil Bolau-Verlag-Koln-Weimar-Wien, págs. 203-211.

27. MESA- GISBERT (1972), págs. 187 y 188.

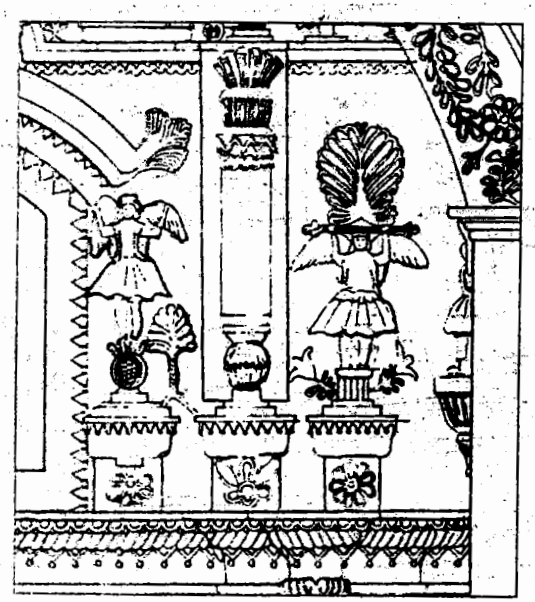
28 RAMOS GAVILÁN, pág. 161.

29. SUAREZ DE FIGUEROA, fol 4v.

sino físicamente, lo que se creía fue el Templo de Salomón[33]. Se levanta sobre una gran plataforma sujeta por contrafuertes, tratamiento espacial que tiene relación con la reconstrucción de Villalpando (Figs.122). La relación es mayor si comparamos Manquiri con la perspectiva publicada por Caramuel en su obra *Arquitectura Recta y Oblicua...*

La portada de Manquiri está inspirada en la descripción de Ezequiel: «*Del pavimento a las ventanas... hasta la parte superior de la puerta y hasta el templo interior como exteriormente, había paños con representaciones querubines y palmeras...*». En la portada de la Iglesia potosina hay cuatro querubines y entre ellos, palmas, como se supone fue el «Sancta Sanctorum». Asimismo, las dos columnas superiores de la portada rememoran a Jaquim y Boaz. La similitud de la portada de Manquiri con lo que se imaginó era el Templo de Salomón parece confirmarse con la presencia de una estrella de David en el arco de ingreso (Fig. 123). Finalmente, delante de la Iglesia de Manquiri hay un atrio cerrado ocupando toda la plataforma esquema que recuerda los atrios del Templo.

En Manquiri de Potosí, como en San Francisco de Lima, está presente el universo astral: así, podemos ver el sol y la luna con las estrellas en la parte superior de la portada de Manquiri junto a dos sirenas que hacen música. Esta temática humanista que relaciona los astros con la música de las sirenas es frecuente en la decoración de las iglesias potosinas, son símbolos que aluden al *a "La República"* de Platón, donde se dice que la música emitida por las sirenas mueve las esferas de los cielos.



En cuanto a portadas que reproducen el «Sancta Sanctorum» del Templo de Jerusalén, tenemos la portada de las Mónicas en la ciudad de La Plata (Chuquisaca), que se construyó hacia 1750-1775. La portada de

la Iglesia conventual de las Mónicas tiene a ambos lados del vano principal cuatro columnas en forma de palmeras y entre ellas hay cuatro angelitos que podemos interpretar como querubines. Son una reproducción libre de los dibujos que hacen Caramuel y Villalpando.

Un último ejemplo que trae a colación el Templo de Jerusalén es la Iglesia de Santo Domingo, de Cochabamba, cuya portada está inconclusa. El edificio fue construido, según Viedma, en 1778, a costa de Don Francisco García Claros, quien había amasado una gran fortuna con las minas de oro de Chuquicamata[34]. En el retrato que este mecenas manda a pintar hay una cartela adjunta que dice: «*Este templo admirable que imitó a Salomón y otros raros...*».

Cabe preguntarse, ¿dónde está la relación entre el templo cochabambino y el de Jerusalén? Probablemente, como ocurre en los otros ejemplos charquinos, la referencia estaba en la portada, de la que quedan cuatro cariátides sin terminar, que pueden ser el esqueleto para otros tantos querubines. Son figuras grandes que por sus dimensiones podemos comparar con los ángeles de la portada lateral de la Catedral de Zacatecas (México).

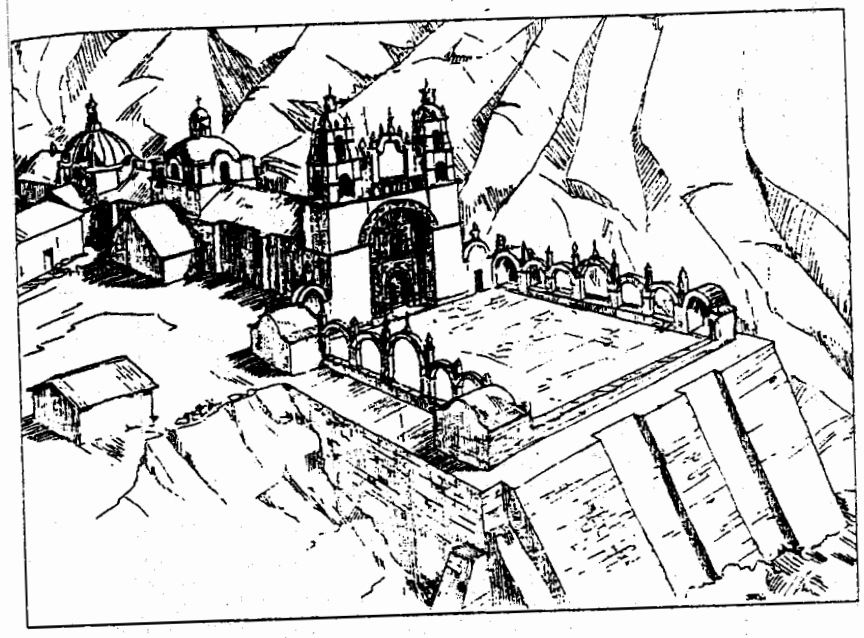
Estos ejemplos charquinos y otros de América, como la Catedral de Comayagua, nos muestran la intención de tener presente el Templo de Jerusalén en las iglesias cristianas, así como de alguna manera estuvo presente la Jerusalén Celeste en la traza reticulada de las ciudades.

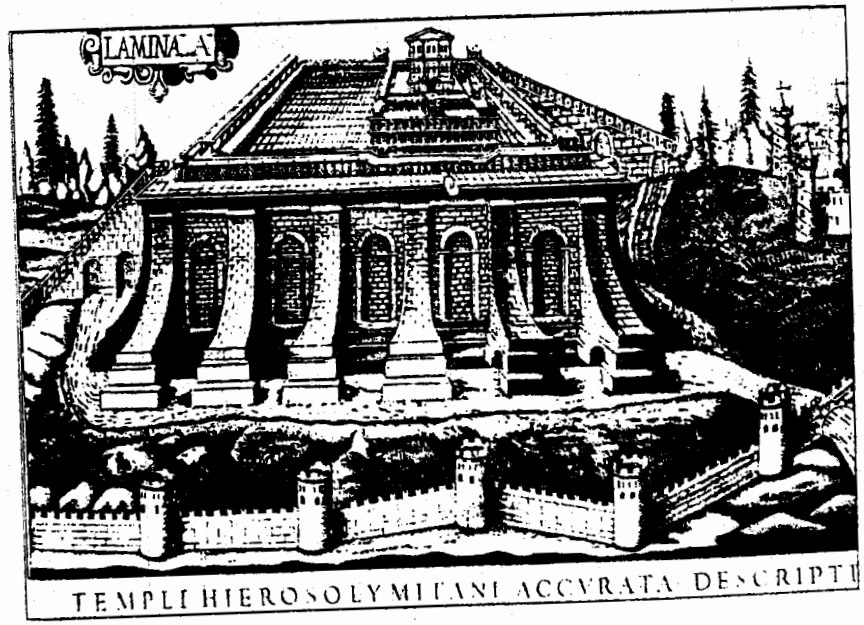
Hierosolimitani[26]. Este libro fue ampliamente difundido en América[27]. Al trabajo de Palm sigue el estudio de Santiago Sebastián, donde se demuestra que la portada de Huejotzingo está flanqueada por dos columnas que están inspiradas en Jaquim y Boaz, columnas eregidas delante del Templo de Jerusalén. Esta arquitectura, según Sebastián, responde al pensamiento franciscano milenarista expresado en la obra de Jerónimo Mendieta (1525-1604), quien vivió en el convento de Huejotzingo.

En los Andes, los textos referentes al Templo de Jerusalén eran frecuentes; así, Ramos Gavilán (1621), en su libro sobre Copacabana, describe las columnas Jaquim y Boaz, y también lo hace Calancha[28]. Pero el texto más expresivo para relacionar una Iglesia cristiana con el Templo de Salomón es el del franciscano Miguel Suarez de Figueroa, quien al escribir sobre el convento de San Francisco de Lima, en 1675, dice: «*Acabóse el Templo: bien assí, como el de Salomón en Judea, con todo aparato, arte, cuidado, magnificencia y riqueza...*».

La Iglesia limeña no sólo era émulo de la de Israel sino que su simbología era universal pues en ella estaba representado el cosmos, tanto a través de la decoración como a través de los individuos que participaron en su construcción. Suarez nos dice: «*Como la noche, y el día, como la tarde y la mañana, como lo blanco, y lo negro*», concurrían a la obra "*el día en el Español, la noche en el Ethíope, en el Indio lo advenedizo de los crepúsculos*"[29]. De las bóvedas dice Suarez: «*En las bóvedas, como la nieve blancas, se ven sobresalir y resaltar en diversas formas, lazos y geométricas figuras, como Planetas, o estrellas... Es esta la Casa del Sol, y si verdadero Sol es Christo, esta es su casa*»[30]. Esta simbiosis entre el Templo de Jerusalén y la astrología es propia del humanismo y también está presente en Villalpando[31] cuando, al describir la disposición del campamento de Israel en el desierto, combina las doce tribus de Israel con los signos del zodíaco, los siete planetas y los cuatro elementos. Estos conceptos que relacionan el Templo de Jerusalén con el cosmos y consideran a la humanidad como complemento del Todo fueron compartidos no sólo por Suarez, que es quien describe la Iglesia de San Francisco de Lima, sino también por Cervela, que es quien la manda a construir, y por el arquitecto de la obra, el portugués Constantino de Vasconcelos, a quien el texto define como: «*nuevo Arquímides en las matemáticas, Platón en la Filosofía natural, y Diógenes Estoyco en la vida de la naturaleza filosofal...*»[32]

Muy distinto es el caso del Santuario de Manquiri, situado a pocos kilómetros de la ciudad de Potosí, que no sólo realiza conceptualmente,



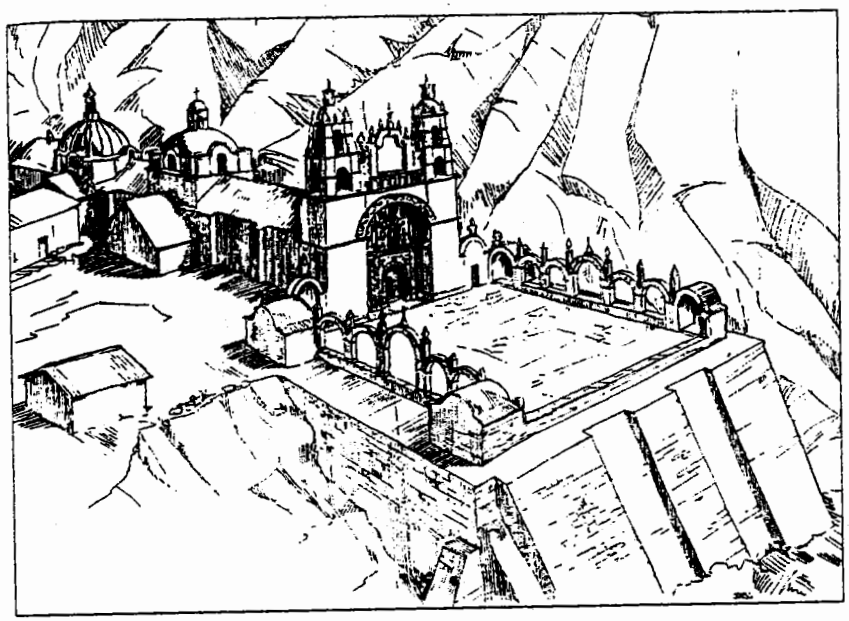


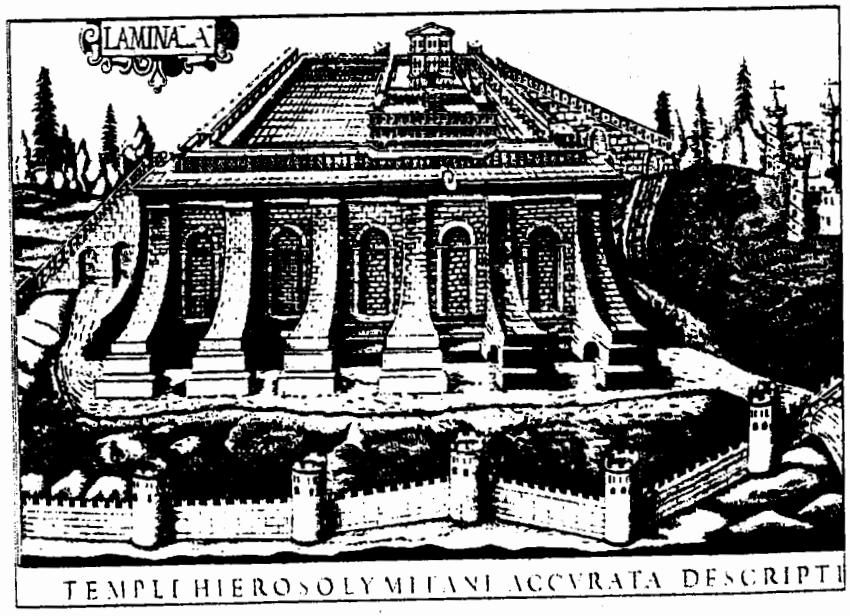
Hierosolimitani[26]. Este libro fue ampliamente difundido en América[27]. Al trabajo de Palm sigue el estudio de Santiago Sebastián, donde se demuestra que la portada de Huejotzingo está flanqueada por dos columnas que están inspiradas en Jaquim y Boaz, columnas eregidas delante del Templo de Jerusalén. Esta arquitectura, según Sebastián, responde al pensamiento franciscano milenarista expresado en la obra de Jerónimo Mendieta (1525-1604), quien vivió en el convento de Huejotzingo.

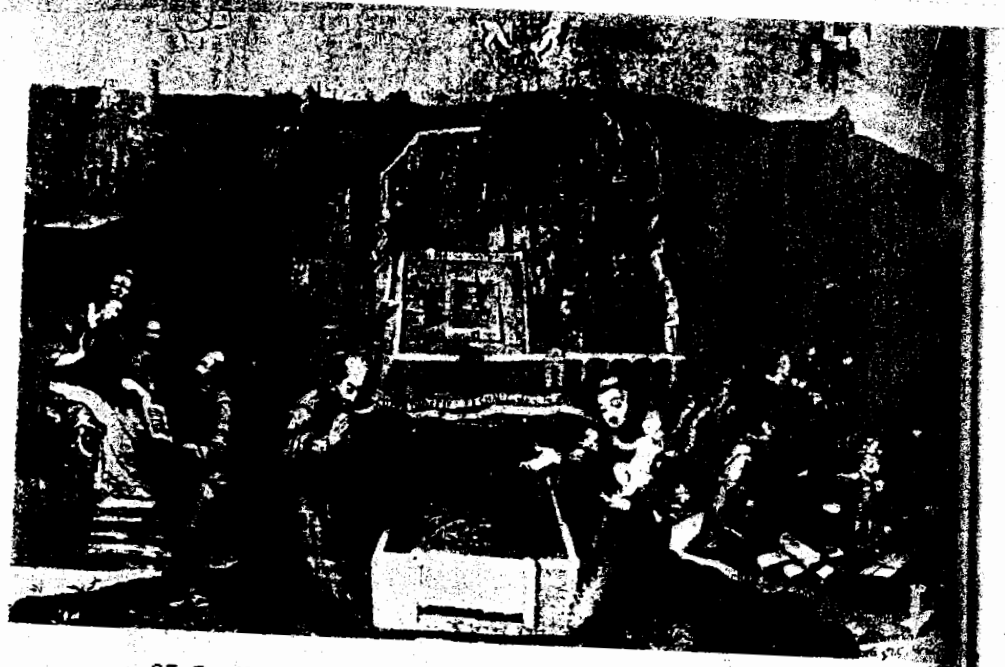
En los Andes, los textos referentes al Templo de Jerusalén eran frecuentes; así, Ramos Gavilán (1621), en su libro sobre Copacabana, describe las columnas Jaquim y Boaz, y también lo hace Calancha[28]. Pero el texto más expresivo para relacionar una Iglesia cristiana con el Templo de Salomón es el del franciscano Miguel Suarez de Figueroa, quien al escribir sobre el convento de San Francisco de Lima, en 1675, dice: «*Acabóse el Templo: bien assí, como el de Salomón en Judea, con todo aparato, arte, cuidado, magnificencia y riqueza...*».

La Iglesia limeña no sólo era émulo de la de Israel sino que su simbología era universal pues en ella estaba representado el cosmos, tanto a través de la decoración como a través de los individuos que participaron en su construcción. Suarez nos dice: «*Como la noche, y el día, como la tarde y la mañana, como lo blanco, y lo negro*», concurrían a la obra "*el día en el Español, la noche en el Ethíope, en el Indio lo advenedizo de los crepúsculos*"[29]. De las bóvedas dice Suarez: «*En las bóvedas, como la nieve blancas, se ven sobresalir y resaltar en diversas formas, lazos y geométricas figuras, como Planetas, o estrellas... Es esta la Casa del Sol, y si verdadero Sol es Christo, esta es su casa*»[30]. Esta simbiosis entre el Templo de Jerusalén y la astrología es propia del humanismo y también está presente en Villalpando[31] cuando, al describir la disposición del campamento de Israel en el desierto, combina las doce tribus de Israel con los signos del zodíaco, los siete planetas y los cuatro elementos. Estos conceptos que relacionan el Templo de Jerusalén con el cosmos y consideran a la humanidad como complemento del Todo fueron compartidos no sólo por Suarez, que es quien describe la Iglesia de San Francisco de Lima, sino también por Cervela, que es quien la manda a construir, y por el arquitecto de la obra, el portugués Constantino de Vasconcelos, a quien el texto define como: «*nuevo Arquimides en las matemáticas, Platón en la Filosofía natural, y Diogenes Estoyco en la vida de la naturaleza filosofal...*»[32]

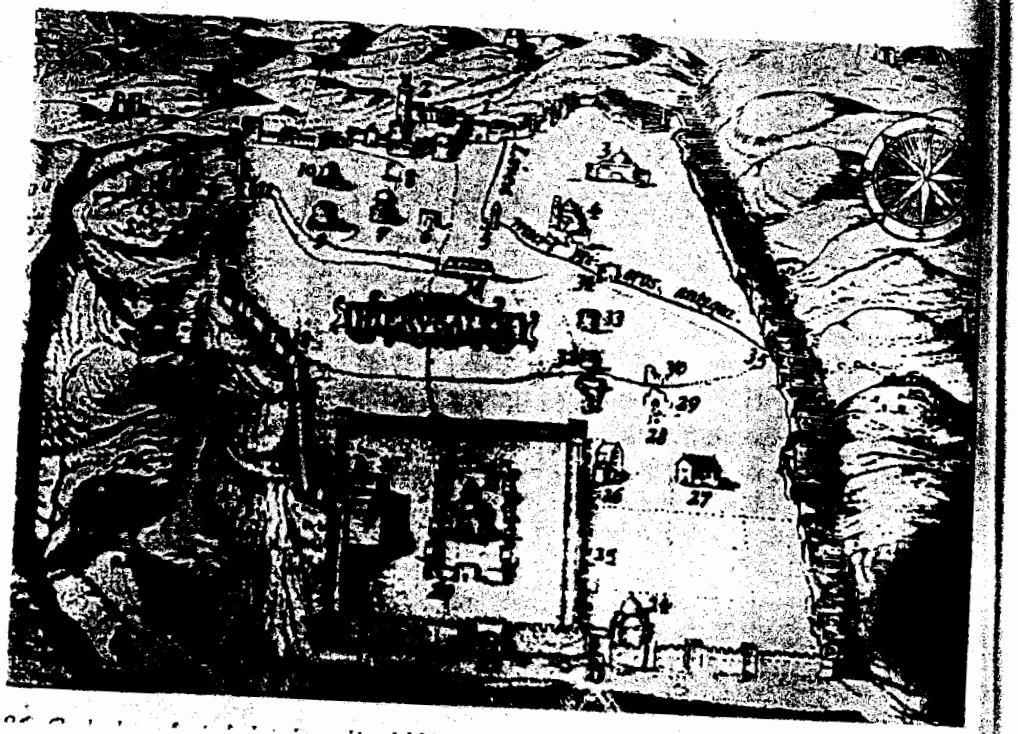
Muy distinto es el caso del Santuario de Manquiri, situado a pocos kilómetros de la ciudad de Potosí, que no sólo realiza conceptualmente,







85. San Francisco y San Antonio muestran el sepulcro de Cristo vacío; al fondo, la ciudad de Jerusalén tomada del libro del padre Castillo. Lienzo existente en la Iglesia de Jerusalén (Potosí, Bolivia).



uso del recinto. El Vía Crucis culminaba en el Calvario con el Cristo de Burgos colocado en el altar mayor de la iglesia central. La única referencia gráfica que tenemos de tan singular conjunto se debe al viajero alemán del siglo XIX, Mauricio Rugendas, quien ingresó al convento cuando el Santuario no había sido destruido.

Las monjas que pasaban del Convento al Santuario en forma eventual podían vivir en él varios días de penitencia, para esto se habían dispuesto catorce celdas a ambos lados de la capilla central. El cronista nos dice que las celdas eran para que vivan allí algunas monjas *«a imitación de las mujeres santas que en el testamento viejo vivían a la puerta del tabernáculo»*[25]. El agustino Fernando de Valverde, autor del santuario, se basó para su diseño en la reconstrucción de Villalpando.

En Jerusalén las procesiones de una iglesia a otra y entre las diversas capillas era usual, así como la práctica del Vía Crucis. El libro del padre Antonio del Castillo *El devoto peregrino y viaje a Tierra Santa*, editado por primera vez en Madrid el año de 1654 y que alcanzó quince ediciones hasta fines del siglo XVIII, fue uno de los libros inspiradores de una arquitectura que permite deambular en torno a la iglesia mediante la colocación de capillas subsidiarias levantadas, las más de las veces, para alojar escenas del Vía Crucis. Así, se crea un espacio ideal que permite al devoto imaginar que está en Jerusalén siguiendo los pasos de Jesucristo.

El Templo de Salomón como modelo

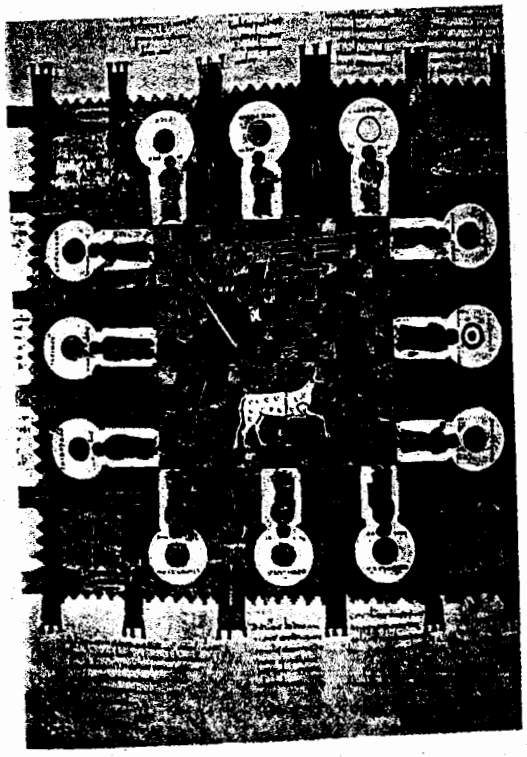
En los siglos XVI y XVII varios tratados de arquitectura planteaban el Templo de Jerusalén como modelo de la Iglesia cristiana; en el fondo era una propuesta conceptual ya que en su forma y estructura física el edificio de la iglesia poco o nada tenía que ver con el templo hierosolimitano. Sin embargo, en Hispanoamérica algunas iglesias que tienen como modelo el Templo de Jerusalén reflejan formalmente lo que éste fue, tal ocurre con el conjunto franciscano de Huejotzingo (México) y con la Catedral de Comayagua (Honduras), y, en la región andina, está el Santuario de Manquiri, cerca de Potosí (Bolivia). Walter Palm es quien primero llama la atención sobre el tema cuando hace notar que la decoración de la portada de la Catedral de Camayagua (Honduras) estaba inspirada en el «*Santa Santorum*» del Templo de Jerusalén, tal como lo concibió Villalpando en su famoso libro *In Ezechielem Explanationes et Apparatus Urbi in Templi*

Hay otro tipo de representaciones que presentan la ciudad de Jerusalén con su imagen medieval, como centro de peregrinación. En la Iglesia de Jerusalén de Potosí (fundada en 1657 y reconstruida en 1702-1708 con el mecenazgo del minero Francisco de Ortega), hay un lienzo que muestra a San Francisco de Asís y a San Antonio frente al Santo Sepulcro vacío, exhortando a los fieles para que den limosna (Fig. 85). A ambos lados hay escenas franciscanas. Al fondo, se ve la ciudad de Jerusalén copiada de una ilustración del libro de Antonio del Castillo[23]. El lienzo fue donado por Don Gonzalo Guzmán y Vargas el año de 1737.

El libro de Castillo fue una guía para la peregrinación a Tierra Santa, pero como en los siglos XVI, XVII y XVIII estas peregrinaciones eran poco menos que imposibles, sobre todo pensadas desde América, el libro de Castillo se convirtió en una guía conceptual que promovió viajes virtuales a Jerusalén (Fig. 86). Estos pseudo viajes se hacen en diferentes ciudades virreinales utilizando un espacio limitado donde se colocan escenas que rememoran los pasos de la Pasión de Cristo. Con esta lejana imagen de la Tierra Prometida, perdida para los cristianos, se crearon santuarios tan importantes como del de Congonhas do Campo, en Brasil, y tan exóticos como el de la Encarnación de Lima, y se construyeron iglesias como la de Manquiri (Potosí) y la de San Francisco de Lima; estas dos últimas creaban la ilusión de haber "reconstruido" el Templo de Jerusalén. Es una sociedad que vive para el sueño, la que mediante el uso de símiles crea espacios imaginarios que le permiten compartir su vida con la del Hijo de Dios y con la del pueblo escogido.

El Santuario de la Cruz de Jerusalén se mandó a construir dentro del Convento de la Encarnación de la ciudad de Lima por iniciativa del agustino Fernando de Valverde; en él se une la trayectoria pasional de Jesús dentro de la Ciudad Santa con el recuerdo del Templo de Salomón. Bernardo de Torres, también agustino, hace una descripción puntual consignando sus dimensiones, lo que permite hacer una reconstrucción hipotética[24]. El Santuario estaba cercado por un muro junto a cuya puerta había una «*ermita*» con una monja que vigilaba el ingreso. La iglesia ocupaba el centro del recinto amurallado dejando a su alrededor una calle destinada a las procesiones. En el conjunto habían ocho capillas, cinco de ellas estaban destinadas a alojar escenas de la Pasión de Cristo, siendo singular la del «*Huerto de los Olivos*», colocada junto al jardín destinado al cultivo de yerbas y flores para

83. El cielo o la Ciudad de Dios, según Guamán Poma de Ayala.



84. La Jerusalén Celeste, según el Beato de Liébana.

María como «Hortus Conclusus», lienzo del Convento de San Francisco de la Paz, hoy perdido.

María y los cuatro ríos del Paraíso. Lienzo del Convento de San Francisco de la Paz, hoy perdido.

Al colocar la ciudad celestial antecediendo la descripción de las diferentes ciudades, parece que Guamán Poma la pensó como "*modelo*" de toda ciudad. Nos muestra una plaza con una fuente al centro sobre la que se lee «*agua de vida/ ... uno hanac pacha*"; los elementos arquitectónicos se disponen simétricamente rodeados por una muralla en la que se lee: "*La ciudad de Dios y los pobres hombres que guardaron su palabra*". En la parte alta hay un rompimiento de gloria (**Fig. 83**). Guaman, pese a que el dibujo no lo refleja, se basó en el Apocalipsis, pues dice: "*¿Qué será ver la hermosura daquella ciudad soberana, aquellos muros y puertas de piedras preciosas, aquellas fuentes de aguas de vida?/ ¿Qué será ver aquellos nueve coros de ángeles rrepartidos en sus hiararquías tan hermosos, tan gloriosos, tan bien ordenados, tan resplandecientes?*.

Casi un siglo después, la Jerusalén Celeste está representada en un lienzo existente en el Convento de Guadalupe (Zacatecas, México), firmado por Cristóbal de Villalpando y fechado hacia 1706[22]. En él vemos a San Juan Evangelista y Sor María de Agreda contemplando la Jerusalén Celeste con la Virgen Apocalíptica sobre ella. La inclusión de Sor María de Agreda (1602-1665) seguramente se debe al libro que escribió esta monja de la orden concepcionista, titulado *Mística Ciudad de Dios o Historia de la Reina de los Angeles*. El texto agrediano y el grabado de la portada y la fuente son inspiración del pintor mexicano *¿cuyo lienzo Villalpando?* es similar al del maestro de Caquiaviri datable el año de 1739, aunque en Caquiaviri cambia la imagen urbana de Jerusalén por el "*Hortus Conclusus*", que representa el Paraíso. Es antecedente de este tipo de composiciones el lienzo de Martin de Vos existente en México y varios grabados, como el de Sadeler, publicado por de la Maza[22]. Las versiones del tema en la pintura virreinal son varias.

La Jerusalén terrestre y los atrios penitenciales

La Jerusalén Terrestre, a diferencia de la Jerusalén Celeste, se representa como el escenario donde tuvo lugar la Pasión de Cristo. Un tipo descriptivo de la Jerusalén Terrestre lo tenemos en la "*Entrada de Cristo a Jerusalén*", del Museo de Santa Catalina de Cuzco. El lienzo, que seguramente está tomado de un grabado, tiene un decidido aire "*quatrocentista*" y es un ejemplo típico de arcaísmo.

Portada de la obra de María Jesús de Agreda, «Mística ciudad de Dios».

Cristóbal de Villalpando. San Juan y Sor María de Agreda contemplan la «Jerusalen Celeste». Museo de Guadalupe, Zacatecas (México).

Anónimo. San Juan y Sor María de Agreda contemplan la «mística ciudad del cielo» convertida en jardín. Iglesia de Caquiaviri (La Paz).

través de la obra de Legarda, autor de la Virgen Apocalíptica de San Francisco de Quito[19].

Así como la Mujer Apocalíptica, identificada con María, fue tema usual en la pintura Virreinal, casi no existen representaciones de *"la gran ramera"* descrita en el Apocalipsis: *"Y vino uno de los siete ángeles... y habló conmigo diciendo: 'Ven, te mostraré el juicio de la gran ramera que está sentada sobre muchas aguas, con la cual fornicaron los reyes de la tierra..' Y me llevó en espíritu a un desierto, y vi una mujer sentada sobre una bestia roja escarlata, henchida de nombres de blasfemia, que tenía siete cabezas y dos cuernos. Y la mujer andaba vestida de púrpura y escarlata y ricamente enga-lanada con oro y piedras preciosas y perlas, y llevaba en su mano una copa rebosante de abominaciones»* (Apoc 17,1-4).

Conocemos un sólo cuadro que representa a la «*Ramera*» (o Babilonia), y está en la Iglesia de Italaque (Dep. de La Paz, Bolivia). Tiene grandes dimensiones y nos presenta a una bella mujer llena de joyas montada en un dragón de siete cabezas coronadas, ante la que se postra un rey seguido por varios personajes que llevan turbantes. Es la adoración de la bestia y la ramera que la monta **(Figs. 81 y 82)**.

El lienzo, inédito hasta hoy, se encuentra junto a varios otros en la ya citada iglesia del pueblo de Italaque[20], en un contexto de obras sobre el Antiguo Testamento con varias escenas, entre las que pode-mos ver la *"Escala de Jacob"* y la *"Muerte de Absalón"*. Los cuadros están documentados mediante las cartas que escribe en 1684 el pintor Leonardo Flores a Galaz de los Ríos, que era el hombre de confianza del Obispo de La Paz, Juan Queipo del Llano y Valdez, mecenas de la serie. Creemos que este Obispo es el autor intelectual de la temática apocalíptica que nos ocupa[21].

Valga la oportunidad para indicar que en la Audiencia de Char-cas (hoy Bolivia), a fines del siglo XVII y principios del XVIII hubo furor por la temática bíblica pues, además de los cuadros de Italaque, tenemos la serie de Cohoni y la de Collana en el departamento de La Paz, al parecer ambas también de mano de Leonardo Flores. En Cohoni, podemos ver a las tropas de Josué que rodean las murallas de Jericó llevando el Arca de la Alianza, sobre la que está la *"Hostia"* cristiana, quedando identificada el Arca con la forma eucarística**(Fig. 119)**. Otro ejemplo digno de mención es la serie sobre la vida del Rey David, proveniente de Potosí, una parte de la cual se guarda en el Museo Nacional de Arte de La Paz. La serie está firmada por Vargas Machuca, el año de 1739[21a].

El significado de estas series con escenas del Antiguo Testamento habían perdido su connotación hebrea y estaban totalmente asimiladas al cristianismo, por ello se muestra el Arca de la Alianza como depositaria de la Eucaristía y por ello María ocupa el lugar de la Mujer del Apocalipsis. Esta visión traída por los conquistadores es trasmitida a los indígenas a través del arte.

En el siglo XVIII se estaba muy lejos el reino milenarista que los franciscanos pensaban instaurar en América y sólo quedaba la imagen medieval de los grandes misterios que anteceden el fin del hombre. Los oídos de los indios se abrieron a tan tremendas predic-ciones, su imaginación se conmovió con las pinturas que acabamos de describir, las cuales quedan como testimonio de un mundo que en la soledad de los Andes revivió los más dulces y los más terribles sueños medievales.

La Jerusalén Celeste

El reinado del Anticristo es el paso previo a la instauración del milenio. Es el momento en que aparece la Nueva Jerusalén. En el arte virreinal se visualizan indistintamente la Jerusalén Celeste y la Jerusa-lén Terrestre. La primera tiene una imagen de larga trayectoria, desde el Beato de Liébana, que la presenta con sus doce puertas de piedras preciosas y sus doce ángeles guardándolas **(Fig. 84)**. El mundo andi-no también le dio una imagen aunque para ello recurra a fuentes con-temporáneas europeas. La Jerusalén Terrestre es, en cambio, aquella que tiene una posición geográfica definida, la que Cristo habitó y la que los cristianos querían arrancar de manos musulmanas. Era la ciu-dad deseada y no lograda.

En el mundo andino la ciudad de Jerusalén como ciudad del cielo y ciudad ideal tiene varias representaciones que la definen en la mayoría de los casos como un cuadrilátero regular. Según algunos autores este esquema tuvo incidencia en el trazado urbano de las ciu-dades de la América hispana, y aunque se citan otras muchas fuentes para explicar la retícula no podemos desechar esta posibilidad.

Una de las representaciones más antiguas de la Ciudad Celestial es la que hace Guamán Poma de Ayala **(Fig. 83)** quien, en la parte que antecede a la descripción de las diferentes ciudades, coloca la ciudad celeste como *"hunac pacha"* o imagen del Paraíso, contraponiéndola al infierno, que está simbolizado por la boca de Leviatán **(Fig. 43)**.

81. La ramera de Babilonia según el Apocalipsis. Grabado publicado en el "Apocalipsis" de Luis del Alcázar.

***82. La ramera de Babilonia es adorada por los reyes de la tierra.** Pintura realizada por Leonardo Flores hacia 1680 para la iglesia de Italaque (La Paz, Bolivia).*

Agramont, por lo que suponemos que él está relacionado con la serie de las «postrimerías». Con el tiempo, Pablo Marcellano fue nombrado Chantre de la Catedral de la Paz y abandonó Caquiaviri[15]. Ambos hermanos fueron educados en el Colegio jesuita de San Bernardo del Cuzco, lugar donde también se educaron muchos caciques paceños como los Guarachi[16].

Además de considerar la posible intervención de Pablo Marcellano, debemos tener el cuenta la presencia del cacique, no identificado aún, que fue quien probablemente corrió con el costo de la pintura.

Si Pablo Marcellano fue el autor intelectual de la serie, como suponemos, se explicaría la influencia jesuítica a través de la educación de Marcellano en el Colegio de Cuzco. La influencia es evidente en la copia de la obra de Nadal. La presencia de Marcellano en Cuzco también explicaría la relación formal de los otros cuadros de Caquiaviri con la serie de San Antonio Abad del Cuzco. En ambas iglesias hay una vida seriada del santo eremita con características formales muy parecidas[17]. Es posible que Pablo Marcellano y el cacique contrataran artistas cuzqueños para la obra, al menos así procedieron los caciques Guarachi de Machaca cuando construyeron y decoraron su iglesia[18].

La Mujer del Apocalipsis y la Gran Ramera

En la Biblia se lee: «*Una gran señal fue vista en el cielo: una Mujer vestida de sol, y la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas, la cual llevaba un Hijo en su seno*» (Apoc. 12,1-2). Esta imagen derivó en múltiples representaciones de María Inmaculada coronada de estrellas y con la luna a sus pies. Algunas veces se la pinta aplastando al dragón, que según el texto bíblico estaba apostado frente a la mujer esperando el momento del parto (Apoc. 12,3-4). Es entonces, que San Miguel y sus ángeles combaten con el dragón, o "*serpiente antigua*" que, acompañada de los ángeles rebeldes, es precipitada al averno (Apoc. 12,7-8). Un hermoso cuadro de esta temática fue pintado por Melchor Pérez Holguín y hoy se encuentra en colección particular de La Paz.

La más frecuente representación de María como la Mujer del Apocalipsis se basa en el versículo que dice: "*Y le fueron dadas a la Mujer las dos alas de la grande águila*" (Apocalip.12,14). Las escuelas quiteña y santafecina son las que con mayor frecuencia representan a María alada, llegando a su mejor realización en la escultura quiteña a

hombre más disoluto y perverso, para sembrarla en (el) vientre de la mujer más torpe y lasciva q. se halle por entonces por todo el Orbe".

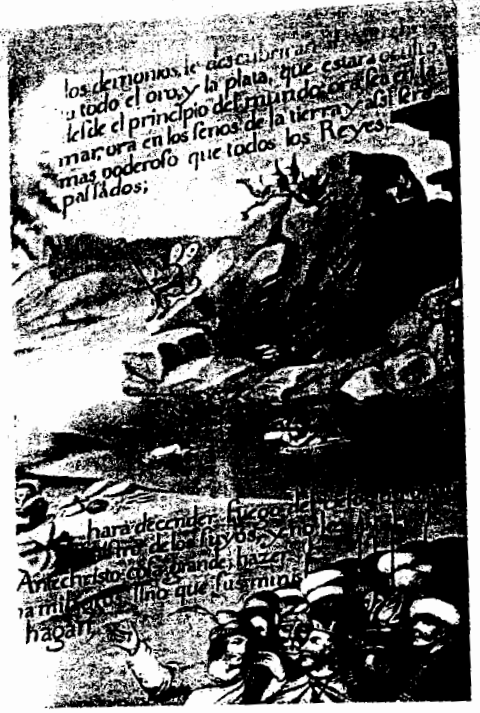
No queda muy claro el por qué de la inclusión del tema del Anticristo en las "*Postrimerías*", teniendo que referirnos a un antecedente como fuente probable. Este antecedente es el libro de Jerónimo Nadal (1607) que en su *Historia Evangélica* tiene dos grabados sobre «*Las Postrimerías*», el Juicio Final (lams. 98 y 99), y el Infierno (lam 131) y, finalmente, otro sobre el reinado del Anticristo[12]. El que los jesuitas estuvieran interesados en difundir la doctrina sobre el Anticristo y relacionarla con los indios se evidencia por el hecho de que en 1599 se representó en su Colegio de Lima, para entretenimiento del Virrey Velazco, un drama alegórico sobre «*El Anticristo y el Juicio Final*», ocasión en que sacaron al tablado unas momias y esqueletos de los indios, que se acababan de descubrir[13].

Valga indicar que formalmente los grabados de la obra de Nadal no tienen relación con los lienzos correspondientes de Caquiaviri salvo el referido del Anticristo (lam. 97) que es, sin duda, el antecedente de este lienzo.

En el grabado de Joan Wierix para la obra de Nadal, se ve al Anticristo en el mismo lugar y con el mismo atuendo que en Caquiaviri y ambos son adorados por el pueblo, pero en Nadal faltan los cristianos martirizados por los demonios. En la parte alta del grabado de Nadal se ve el Templo de Salomón, que ha sido suprimido en Caquiaviri; sí están en ambas composiciones el fuego que llueve del cielo, la persecución a los que no adoran al Anticristo, Henoc y Elías muertos y Cristo Triunfante descendiendo del cielo. En Caquiaviri, hay variantes formales y más barroquismo, pero en lo esencial ambos tienen la misma composición.

El lienzo del reinado del Anticristo parece tener relación con otro, existente en la misma Iglesia, que también tiene carácter apocalíptico: es la visión de San Juan en Patmos ante la Jerusalén Celeste representada como el "*Hortus Conclusus*" del cual emerge María. La monja concepcionista Sor María de Agreda acompaña a San Juan Evangelista[14].

No sabemos con exactitud quién fue el autor intelectual de la serie de Caquiaviri, muy especialmente del lienzo sobre el Anticristo, pero es posible que tengamos que referirnos al cura que regentaba esta parroquia cuando la serie fue pintada. Sabemos que hacia 1735 fue párroco de Caquiaviri Don Pablo Marcellano y Agramont (1696-1740), hermano del Arzobispo de la Plata, Don Cayetano Marcellano



79b. Los demonios explotando las minas de un cerro rico en metal (detalle del lienzo "La adoración del Anticristo").

80. Detalle que muestra la lluvia de estrellas y cómo el oro y la plata se convierten en un río ardiente. Un letrero indica: "derritirse el oro y la plata". Iglesia de Caquiaviri, detalle del Juicio Final

Melchor Pérez Holguín. La Inmaculada en el jardín del Paraíso; en primer plano, San Miguel dando muerte al dragón. Col particular. La Paz.

parecerá al Anticristo cosa grande hacer por su persona milagros". También se ve una curación milagrosa hecha por el Anticristo que se explica así: *"Uno de sus privados y favorecidos recibió (sic) una herida mortal... (sic) y parecerá que resucita".*

Este conjunto de escenas nos muestra las características del reinado del Anticristo: poder sobre las riquezas de la tierra, poder de destrucción y poder para hacer milagros.

El segundo grupo muestra la caída y muerte del Anticristo por mano del Arcángel San Miguel. El texto, inscrito en una columna, dice: *"Mas al cabo como no hay tiranía que dure y maldad que no se acabe, el Anticristo y sus ministros vendrán todos a morir por mandato de Cristo Ntro. Señor y el arcángel San Miguel le ha de quitar la vida en el monte Olivete porque desde allí intentará (sic) subir al cielo imitando la Ascensión de Cristo Señor Nuestro y sus ministros serán abrasados con fuego del cielo y el mayor impío que vieron los siglos en la tierra se verá en poco espacio de tiempo deshecho y desaparecido como humo".*

La última escena muestra tanto las señales de la llegada del Anticristo como las del segundo reinado de Cristo. Allí están Henoc y Elías, los santos que presenciarán el fin de los tiempos, y que reciben la muerte por decapitación, para resucitar después. En lo alto se abre el cielo para dejar paso a Cristo Triunfante. Los textos son los siguientes: *"a) Cuando el Anticristo esté en la cumbre de su gloria se la aguarán (sic) estos Santos Enoc y Elías y como trompetas del cielo darán voces contra el hijo de la maldad. b) Después de la muerte y resurrección de los Santos Enoc y Elías seguirá un gran terremoto en Jerusalén y caerá la décima parte de la Ciudad matará a siete mil hombres y quedando los vivos acobardados reconocerán de mal grado suyo que hay Dios en el cielo dándole alabanza. c) Al cabo llegará el tiempo determinado por Dios que cesarán los milagros destos santos... el Antecristo públicamente los mandará degollar".*

Finalmente, se hace referencia a aquellos que superarán con sus virtudes a la iglesia primitiva, que son los que lucharán contra el demonio. Este último texto nos recuerda cómo la orden franciscana trató de restablecer la pobreza de los primeros cristianos.

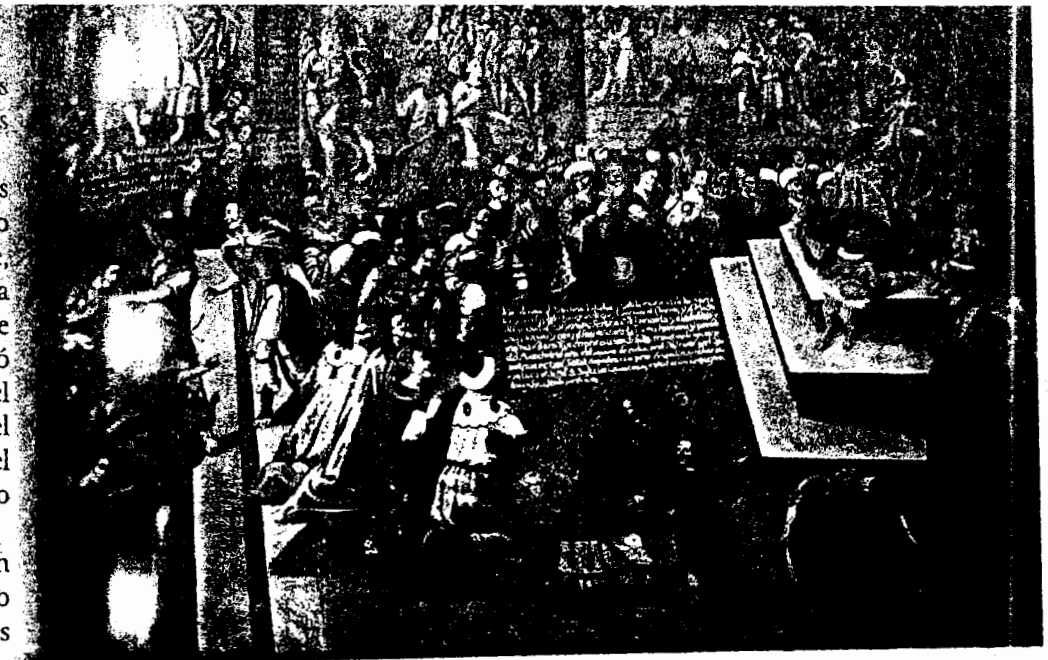
En una cartela colocada en lugar prominente se dan los caracteres que definirán al Anticristo, nominado como *"la bestia"* en el Apocalipsis. El texto es el siguiente: *"El mayor monstruo de abominaciones que ha de venir al mundo en el último siglo ha de ser el Anticristo, tendrá su oriente en la Palestina y su origen será de los judíos; la línea de su descendencia correrá por la tribu de Dan de cuya estirpe tomará el Demonio la semilla del*

Esto demuestra que la serie fue pintada para un pueblo de indios como lo es Caquiaviri, el cual pertenecía a la nación aimará de los Pacajes y que fue cabeza de la gobernación incaica.

En el cuadro de "*La muerte*", del mismo grupo, que estudiamos en otro capítulo de este libro, podemos ver a los demonios brindando en keros (vasos incaicos), y a los pies del doble esqueleto de la muerte, el "*unca*" o túnica indígena, como despojo, junto a la corona real, a la tiara y a otros símbolos propios de la cultura occidental. Sabemos que el "*unca*" era distintivo de la clase dirigente indígena y que se siguió usando hasta 1781 en que fue prohibido. En el centro del lienzo del "*Juicio Final*" está un cacique desnudo, tocado con vincha y plumas, el cual es conducido al cielo por un ángel. Asímismo, en el lienzo del «*Anticristo*» vemos a un indígena con tocado de plumas, que está junto a judíos y musulmanes.

La composición del lienzo sobre el Anticristo está concebida en dos planos: en el inferior, de derecha a izquierda, vemos al Anticristo en su trono adorado por todos los pueblos, a la izquierda están los demonios martirizando y dando muerte a aquellos que se niegan a adorar al Anticristo. El texto que acompaña esta parte, dice: ***"Le adorarán al Anticristo los judíos y toda la multitud de los mortales y será su poder tan grande que sujetará al Oriente y al medio día y a todos los Reinos y Señoríos del mundo, y a todas las naciones y lenguas y generalmente a toda la Fuerza humana y por último mandará que en protestación de fe traigan el carácter del Anticristo ora en la mano derecha, ora en la frente y el que no tuviera esta señal no podrá comprar ni vender y no la traerán tanto en señal de sujeción cuanto en protestación de que profesan su culto supersticioso".***

La parte superior se divide en tres escenas: de derecha a izquierda tenemos una montaña en la que trabajan demonios (**Fig. 79b**). El texto correspondiente, dice: *"Los demonios le descubrirán al Anticristo todo el oro y la plata que estaba escondido desde el principio del mundo ora sea en la mar, ora en los senos de la tierra y será mas poderoso que todos los Reyes pasados"* (**Fig. 79b**). Vale la pena detenerse en esta escena pues confirma la tradición, muy común, de que es el demonio el señor de los tesoros de la tierra, no en vano los mineros de Bolivia adoran al Tío (nombre genérico para Dios, según Cobo), dándole ofrendas de coca. El Tío es la personificación del demonio y con tal figura se lo representa[11]. En otro letrero se lee: "derritiráse el oro y la plata" (Fig. 80). Debajo del cerro se ve una ciudad ardiendo con el al siguiente texto: *"Hará descender fuego del cielo, otro milagro de los suyos, y no le*



«El reinado del Anticristo», Iglesia de Caquiaviri (La Paz, Bolivia).

Jerónimo Nadal, «El reinado del Anticristo», grabado que ilustra su libro sobre la vida de Jesús.

79. El Anticristo.

79a. Los adoradores del Anticristo.

nos interpretan a esta "señora" como imagen de la pobreza, aunque él parece adherirse a la interpretación de Pacífico que dice: "*La señora de belleza singular es el alma hermosa de San Francisco. La cabeza de oro, la contemplación y sabiduría de las cosas eternas; el pecho y los brazos de plata, las palabras del Señor... el cristal, por su dureza designa la sobriedad; por su transparencia la castidad; el hierro, la perseverancia firme; y el manto sórdido es el cuerpecillo despreciable...*"[9]. Sin embargo, la versión de México tiene otra interpretación que se explica en una cartela del mismo lienzo, donde se lee: "*Francisco en alta Oración/ vio en una estatua sifrados/ la diversidad de Estados/ de toda su Religión/con Profética visión/ la conoció de una vez/ vio lo que fue será y es, Oro, Plata, Bronse, Tierra/ y Fierro que es lo q. ensierra/ de la cabeza a los Piez*". La leyenda se refiere tanto a la situación de la orden como a los estados de perfección que van desde lo más bajo, tierra y fierro, hasta lo más preciado como el oro. Así, el alma cristiana asciende desde el deseo de los bienes y placeres de la tierra hasta la contemplación celestial.

El lienzo de la muerte del Anticristo por mano de San Francisco es totalmente inusual, y sólo conocemosen América otro lienzo donde está representado el Anticristo y es el cuadro de «*El reinado del Anticristo*», de la Iglesia de Caquiaviri (Bolivia) que forma parte de un conjunto sobre las "*Postrimerías*" y está fechado en 1739 (**Fig. 79**). Este lienzo fue publicado, tangencialmente, en *Documentos de Arte Sudamericano* el año de 1950 y está mencionado en el Libro *Holguín y la Pintura Virreinal en Bolivia*[10]. El Profesor Emilio Burucúa puntualiza la importancia de este lienzo en un reciente trabajo[11] y debemos a una breve conversación sostenida con él nuestro interés por recuperar las leyendas de este cuadro que pueden esclarecer las fuentes de las que se sirvió el pintor. Según Burucúa, la fuente literal puede ser el libro de Lucas Fernández de Ayala, *Historia de la perversa vida y horrenda muerte del Anticristo* (1567). También está el libro, en latín, del dominico Tomás Maluenda sobre el Anticristo (Roma, 1611). Sin embargo, la creación iconográfica parece provenir del grabado de Wierix sobre el Anticristo, publicado en la obra del jesuita Jerónimo Nadal, en Amberes, el año de 1608. La obra de Manuel Lacunza (escrita hacia 1790), sobre el mismo tema y titulada *La venida del Mesías en Gloria y Magestad*, es demasiado tardía para que la tomemos en cuenta.

El grupo de las "*Postrimerías*" a las que pertenece este lienzo tiene una característica: casi todos los cuadros incluyen indígenas en su composición, hecho del que no está excluido el cuadro del Anticristo.

serie de lienzos sobre la vida de San Francisco de Asís. Allí se ve al santo junto a Henoc y Elías dando muerte al Anticristo, el cual se muestra como un caballero armado seguido por dos personajes tocados con turbantes (Fig. 77). No nos ha sido posible encontrar referencia a esta escena en las diferentes biografías de San Francisco[4] y tenemos que atenernos al cartel explicativo de la propia pintura que, un tanto incompleto, dice: *Así como el Mundo ha visto/ en Francisco las señales/ más claras, e individuales/del Redentor Jesuchristo, /Así verá el Antichristo /á este Campeon... segundo/ defendiendo á todo el Mundo/ Armado de espada en Mano/ y con valor más que humano/ Arrojarle en el...*" (se supone que la palabra que sigue es Infierno, Averno, o su equivalente).

La relación de San Francisco con Henoc y Elías se remonta al nacimiento del santo; así, en el primer lienzo de la serie de la vida de San Francisco existente en Santiago de Chile podemos ver cómo un ángel vestido de peregrino lleva la buena nueva al Paraíso donde están Henoc y Elías[5].

El lienzo de Guadalupe (México) nos muestra a los franciscanos como protagonistas en el acontecer de los últimos tiempos, ya que no es San Miguel quien derrota al Anticristo sino San Francisco, el cual, después de recibir los estigmas, adopta la esencia de un serafín, razón por la que muchas veces se lo representa provisto de alas. Un San Francisco alado está en el centro del Juicio Final del Convento de San Francisco de Cuzco, pintado por Quispe Tito, y en uno de los lienzos del claustro de San Francisco de Lima donde se muestra a Joaquín de Fiore frente al caballete del pintor, profetizando la función apocalíptica de San Francisco que se presenta alado[6]. San Bernardo nos dice que San Francisco fue prefigurado en aquel ángel que subía del oriente llevando impreso el sello de Dios vivo[7]. Asimismo, el Santo era, según San Buenaventura, "*como piedra destinada a colocarse en el edificio de la Jerusalén Celeste...*"[8].

La serie de Guadalupe tiene otro interesante lienzo por el que podemos saber que los donantes fueron los herederos de un tal Martínez. En este lienzo se muestra "la visión de la estatua", episodio que permite al pintor darnos una imagen surrealista -en términos modernos- muy poco usual en la pintura virreinal (Fig. 76). La escena responde al episodio que relata Celano en la "*Vida Segunda*" (Cap. I,82): «*Y ve en sueños... una estatua con estas características: cabeza de oro; pecho y brazos de plata, vientre de cristal; y las extremidades inferiores de hierro; alta de estatura, de presencia fina y bien formada*». Nos dice Celano que algu-

76. Lienzo que muestra a San Francisco frente a la estatua formada de oro, plata, cristal y hierro y que, según algunos autores, representa el alma. Claustro bajo del convento franciscano de Guadalupe (Zacatecas, México).

77. San Francisco acompañado por Henoc y Elías da muerte al Anticristo (detalle). Lienzo perteneciente

El Anticristo y la Jerusalén Celestial

En el arte andino persisten algunas imágenes que nos recuerdan el milenarismo que trajeron a Indias los primeros franciscanos seguidores de las doctrinas de Joaquín de Fiore[1]. Santiago Sebastián, con referencia al convento franciscano de Huejotzingo (México), nos dice que fue "*la sede de la Jerusalén Celestial que Fr. Jerónimo de Mendieta veía se iba a realizar en el Nuevo Mundo*" y que su Iglesia "*sería la iglesia metropolitana del Reino Milenarista que allí se iba a instaurar*"[2].

Joaquín de Fiore propugna las tres edades del mundo: la Edad del Padre, que corresponde al mundo antiguo antes de la venida de Cristo; la Edad del Hijo, con el advenimiento del cristianismo; y, finalmente, la Edad del Espíritu Santo, en que se creará la Jerusalén ideal.

Las imágenes que nos hablan de la tercera edad del mundo, cuando se construirá la Jerusalén Celeste, están relacionadas con el Apocalipsis puesto que el reinado del Anticristo antecederá a la instauración de la Jerusalén Celestial. Las representaciones tanto del Anticristo como de la Jerusalén Celeste se ven reflejadas en algunas pinturas virreinales. Por otra parte, el Templo de la Ciudad de Dios recordará al Templo de Salomón y será el símbolo de la nueva Jerusalén. Esto último se hace presente en la planificación de algunas iglesias[3].

Toda esta ideología tuvo gran fuerza en la sociedad de los siglos XVI y XVII, pero en el siglo XVIII, cuando el milenarismo franciscano había desaparecido, aún se sentían sus efectos en el interior de los conventos y en lejanas parroquias rurales.

El Anticristo

Una extraña pintura con esta temática se encuentra en el Convento Franciscano de Guadalupe (Zacatecas, México), donde hay una

49. LEON PINELO, Tomo II, pág. 213.

50. Por Ibérica Meridional debemos entender América del Sur hispana.

51. Colección particular. San Pablo (Brasil).

52. GUTIERREZ. *Arquitectura del Altiplano Peruano.* Resistencia, 1978, pág. 382

53. TORIBIO MEDINA. *Historia del tribunal de la Inquisición de Lima (1569-1820).* Tomo II. Ed. Fondo Histórico y Bibliográfico J. T. Medina. Santiago de Chile, 1956.

53a. SEBASTIAN. *Iconografía Medieval (1988),* pág. 168.

54. GERLERO. *El sentido simbólico-litúgico en los murales del claustro del convento agustino de la purificación y San Simón de Malinalco.* PETERSON. *«The Paradise Garden Murals of Malinalco».*

55. MENDOZA, DIEGO, págs. 43,49,53 y 57.

56. Album de las pinturas... de Ntro. Seráfico Padre San Francisco. Santiago de Chile 1971, Pág. 27.

57. TORRES, BERNARDO DE. Tomo II, pág. 332. Edic. Pastor, Lima 1974.

58. SEBASTIAN op. cit. pág. 166

59. STATSNY. La universidad como claustro, vergel y árbol de la ciencia-Invenciones iconográficas en la Universidad del Cuzco, pág. 165

60. VILLANUEVA URTEAGA (1963), pág. 32.

61. STATSNY (1982), pág. 142, en nota 3 dice que fueron mandados a hacer por el vice-rector Traslaviñas.

62. Se trata de los lienzos de las Postrimerías fechados en 1737.

63. Para Acomayo, MESA-GISBERT (1982), Tomo I, págs. 252 y ss.y para Curahuara de Carangas ver MESA GISBERT (1977) págs. 282 y ss.

64. IRIARTE, ISABEL. «Tapices con escenas bíblicas del Perú Colonial», en Revista Andina N. 19, Cuzco 1992.

65. Citado por Iriarte en pág. 94.

66. GISBERT. "The kero's iconography: the Amaru" (en prensa). Trabajo presentado a «Colgate University» para el Homenaje a Tom Zuidema.

67. MAUQUOY-HENDRICKX (1979). *Les estampes des Wierix,* Tomo II, pág. 117, grabado número 832.

68. Para la relación *«árbol de la vida» -crucifixión* ver SEBASTIÁN, 1981, págs. 198 y ss. Para Huanoquite y Paucartambo ver MESA-GISBERT (1982), Tomo II, figs, 146 y 337.

69. POMA DE AYALA (1980), en Tomo III pág. 880 da una imagen de la Jerusalén Celeste con el título: *«Ciudad del cielo para los buenos...».*

70. MAZA, FRANCISCO DE LA. *El pintor Martín de Vos en México.* UNAM, México, 1971. Lam. 1 al 5.

71. HÉCTOR SCHENONE. *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos,* Tomo I pág. 64 . Buenos Aires, 1992.

72. Sobre el tema ver STATSNY, *«Jardín Universitario...»* pág. 52.

73. Este cuadro fue pintado por Melchor Pérez Holguín.

74. MESA-GISBERT (1982), Tomo I pág. 90, fig. 75.

donde sustenta la teoría de que el Paraíso estuvo en Sorata, región situada al oti... del La Paz, en la entrada a las tierras calientes. Añade además que la lengua origi... de Adán era el aimara.

23. LEON PINELO. Op. cit. Tomo I, en págs. 286 y 288 se lee: «*Tienen por cierto ... desde el Diluvio hasta que Christo N.S. baxó al mundo, y con su Muerte dio vida a la Tier... no entró hombre humano en el Continente de las Yndias, y en particular en la Ibérica Meridi... nal que hoy llamamos Perú...*». Añade: «*Del tiempo en que se poblaron las Yndias (después d... Diluvio) hai tan corta noticia que apenas la hallamos para discurrir la materia...*», y nos dic... «*Fr. Gregorio García supone que pasó (la gente) por el estrecho de Anian para que la gent... entrase en la Ibérica*».

24. PORRAS BARRENECHEA, Introducción al libro de León Pinelo ,Tomo I, pág. XIV.

25. LEON PINELO. Op. cit. Tomo I, pág. 126.

26. IBIDEM, pág. 128.

27. JEAN DELUMEAU (1992), pág. 60 .

28. IBIDEM (1992), pág. 63 .

29. Para la cartografía medieval ver Delumeau Op. cit., Capítulo III «*Le paradis terrestre et la géographie médiévale*». Para la cartografía americana: ver Mignolo Walter, «Putting the Americas on the Map (Geography and the colonization of Space)» y Wachtel Nathan (1973) Capítulo "Pensamiento salvaje y aculturación".

30. GISBERT. *The artistic world of Felipe Guaman*. Pág. 85.

31. LEON PINELO. Op. cit. Tomo I, pág. 133.

32. IBIDEM, Tomo I, pág. 136.

33. IBIDEM, Tomo I, pág. 137

34. S. ISIDORO. *Etimologías*, Tomo II, pág. 167. Libro XIV-3, Madrid, 1982.

35. Extractos gráficos de esta obra se publican en «*Athanasius Kircher, Itinerario del éxtasis o imágenes de un saber universal*». Texto de Gomez de Liaño. Ediciones Siruela, Madrid, 1990, pág. 412. Cabe notar que la obra de Kircher es posterior a la de León Pinelo.

36. Según el cronista Sarmiento de Gamboa, «*Dicen los naturales... hubo uno que llamaban Viracocha. El cual crió el mundo oscuro y sin sol... despues... crió los hombres a su semejanza...*», y porque no guardaron sus preceptos «*les envió un diluvio general, al cual ellos llaman uno pachacuti...*».

37. En términos andinos Paititi fue una ciudad o lugar legendario situado en el Antisuyo al este del Imperio Incaico. El paititi fue uno de los grandes sueños americanos que movilizó varias empresas desde el caribe hasta los Andes cuzqueños. Para su conquista ver Roberto Levilier: *El Paititi, el Dorado y las Amazonas*. Ed. Emecé, Buenos Aires, 1976.

38. Al respecto ver MUJICA. *Angeles Apócrifos en la América Virreinal*.

39. LEON PINELO. Op. cit. Tomo I, pág. 279 .

40. RUIZ DE MONTOYA. *Silex del Amor Divino* Lima, 1991, págs. 17 y ss.

41. KIRCHER. Ed. Gomez de Liaño, pág. 239.

42. SAN ISIDORO. *Etimologías*, Tomo II, pág. 167- Libro XIV-3.

43. LEON PINELO, Tomo I ,pág. 335.

44. LEON PINELO, Tomo II, pág. 207.

45. LEON PINELO, Tomo II, pág. 209 .

46. NIEREMBERG. *Historia Natural*. Lib. XIV, pág. 299.

47. ACOSTA, pág. 121.

48. LEON PINELO. *El Paraíso en el Nuevo Mundo*. Tomo II, pág. 201. COBO en *Historia del Nuevo Mundo* (1653) al describir la granadilla, cuyo nombre original es *Apincoya*, en el Tomo I, pág. 208 de su obra, explica la simbología de la flor.

que muestra a la Sagrada Familia en un jardín cultivado por ángeles. El texto latino indica que estan «*...cogiendo flores... del huerto del cielo*». Ver MAUQUOY-HENDRICKX, MARIE, *Les estampes des Wierix*, Tomo I, pág. 84, item 631.

5. *Doctrina Cristiana y Catecismo para instrucción de los indios*. Editado en Lima en 1584 por el Tercer Concilio Provincial (Edición faccimilar Madrid, 1985), pág. 774-775.

6. El quechua era el idioma que se hablaba en el Imperio Incaico y luego fue la Lengua General del Perú para todos los indios.

7. GONZALEZ HOLGUIN, Diego. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Quichua o del Inca* Lima 1608 (Edición Lima, 1989, pág. 615). BERTONIO LUDOVICO *Vocabulario de la Lengua Aimara*, Juli 1612 (Edición faccimilar La Paz 1956). Segunda parte fol 9 ver *Alakhpacha*.

8. Chunchos eran unos indios selváticos que vivían al nor-oeste de la Paz, la palabra se hizo extensiva en todo el Perú para nominar a los hombres de la selva.

9. Uno de los mitos andinos de la creación consignado por el cronista GUTIERREZ DE SANTA CLARA indica que el dios Cons, cuyo hábitat es el norte del Perú, creó al hombre. Un dios posterior, llamado Pachacamac, destruyó la tierra por fuego y agua «*y que los indios que había los convirtió en simios y monas y los envió a vivir en los Andes*». Ver GISBERT, "Pachacamac y los dioses del Collao", en *Historia y Cultura* N.17, La Paz 1990, pág. 111.

10. GARCILASO DE LA VEGA. *Comentarios Reales de los Incas*. BAE Madrid, 1963, pág. 323.

11. Para las firmas de pintores en cintas sostenidas por pájaros ver MESA-GISBERT, *Historia de la pintura cuzqueña*, tomo I, pág. 144, Quispe Tito usa este tipo de firmas. Entre los grabadores con esta característica está Durero, que pone su nombre en un cartel que sujeta un loro, en su grabado sobre Adán y Eva en el Paraíso. Alesio copia este tipo de firma en su San Cristóbal, de la Catedral de Sevilla; ver MESA GISBERT, *El pintor Mateo Perez de Alesio*, La Paz, 1972, págs. 89. Wierix tiene varios grabados exclusivamente de pajaros de cuyo pico salen cintas parlantes con oraciones piadosas. Ver MAUQUOY-HENDRICKX, MARIE, *Les estampes des Wierix*, tomo II, pág. 212, items 1561-1563.

12. Manuscrito existente en el Getty Center de Santa Mónica, California. Agradezco al Getty Center el haberme permitido su consulta.

13. SARTORIO, JULIO. *Angel orum et Demonum numina et atributa*, fol 19. Mss.

14. MAUQUOY-HENDRICKX, MARIE. *Les estampes des Wierix* .Tomo, I pág. 84, item 629. Podemos traducir como: «*Silencioso es este género canoro/Aves en las ramas del cielo*»

15. Tunupa era un apóstol de Cristo identificado con San Bartolomé, según Ramos Gavilán, y según otros con Calancha con Santo Tomás.

16. RAMOS GAVILÁN. *Historia del Santuario de Ntra. Sra. de Copacabana* (Lima *1621*). Edición Prado Pastor, pág. 70.

17. SARMIENTO DE GAMBOA. *Historia Indica*. BAE Madrid, 1965, pág. 214.

18. IBIDEM, Pág. 222.

19. RAMOS GAVILÁN. Op. cit. págs. 113 y 114.

20. Para la influencia prehispánica ver GISBERT-MESA. *Arquitectura Andina*, La Paz, 1985, págs. 261-263; y GISBERT, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, 1980, págs. 46 y ss. Para elementos medievales, ver LUCKS, *Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura andina del siglo XVIII* en «Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas», N17. Caracas, 1973, aunque en esta obra no se puntualiza la presencia del influjo medieval, este es evidente a través de algunos ejemplos presentados en las ilustraciones como las de págs. 105-106-201 y 254.

21. PORRAS BARRENECHEA. Introducción al libro de LEON PINELO *El Paraíso en el Nuevo Mundo*, tomo I, pág. VIII.

22. El libro *El Paraíso en el Nuevo Mundo* se conservó manuscrito hasta el año de 1934, en que lo publicó en Lima Porras Barrenechea con los auspicios del Comité del IV Centenario del Descubrimiento del Amazonas. Las ideas de León Pinelo tuvieron resonancia pese a que su libro no se publicó hasta el presente siglo; así, en 1888, el boliviano Emeterio Villamil de Rada publicó un libro titulado *La Lengua de Adán*

loros, son considerados seres maravillosos y los pájaros, en general, como portadores la voz de la divinidad. Los loros y otras aves llevan firmas y mensajes a través de cintas.

León Pinelo es el responsable de colocar el Paraíso en las Indias y de situarlo en el Perú. Las ideas expuestas en su libro, que no llegó a imprimierse en su tiempo, debieron ser comentadas.

La representación del Paraíso que llegaba a través de los grabados fue manipulada por doctrineros, intelectuales, caciques y artistas a fin de dar una imagen que responda a los tiempos y que se adecue al pensamiento andino.

NOTAS

1. Un avance de este trabajo en lo concerniente al Paraíso como huerto y a los pájaros parlantes ha sido publicado en «*Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*», XLVVV-IL(115-140) Zaragoza, 1992, págs. 115 a 124 más ills. Para la superposición del cristianismo a los antiguos dioses andinos, ver Gisbert (1980).

2. Según BERTONIO, «*Alakhpacha* significa *cielo lugar de los santos*». Según GONZALEZ HOLGUIN, «*Cielo*» es «*Hanakpacha*».

2a. Según TORIBIO MEDINA (*La Inquisición en Lima* ,Tomo II, Santiago de Chile, 1956), se procesó a César de Bandier, alias Nicolás Legras, preceptor del hijo del Virrey Conde Santisteban que era médico, quien en el interrogatorio del 20 de marzo de 1666 dice haber estado en Africa en el lugar donde se encontraba el paraíso. Su testimonio dice que en Túnez «*se arrimó a unos armenios y juntas unas trescientas personas por la seguridad de los caminos, caminaron a Etiopía... en Dacan, corte del Preste Juan... y los clérigos y frayles son todos casados, dicen misa en lengua hebrea y caldaica... tienen el evangelio de Santo Tomé*», allí pasó dos años y luego «*pasó dos jornadas para ver la mayor maravilla del mundo, que es el monte Amara, que es de peña cortada en redondo, tersa como jaspe, media legua de alto, y de circunferencia como de treinta a cuarenta leguas; no hay más subida que una escalera como caracol por lo interior de la peña, labrada a martillo, la cual puerta guardan cuatrocientos hombres... tiene los más hermosos árboles, frutas y géneros, y pájaros del mundo... allí está el tesoro del preste Juan, muchos palacios, y su entierro en un convento de dos mil monjes basilios; hecho de una sola piedra todo él en contorno... dicen haber sido este sitio donde Adán fue criado*».

3. MENDOZA, DIEGO. *Crónica de la Provincia de San Antonio de los Charcas* (1665), Edición faccimilar. La Paz 1976, fol 555.

4. Para la universidad como jardín ver STASTNY, FRANCISCO, *La Universidad como claustro, vergel y árbol de la ciencia. Invenciones iconográficas en la Universidad del Cuzco*, en «Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y estéticas» N. 26. Caracas 1984 págs. 118-197. En Jardín *Universitario y Stella Maris. Invenciones Iconográficas en el Cuzco* se incide sobre la iconografía de María como «*Huerto cerrado*». Revista «Historia y Cultura» N. 15 Lima, 1982, págs. 141-160. En cuanto al jardín como imagen del Paraíso hay una composición grabada por Wierix, muy copiada en la pintura andina,

Cristo a través de María, la encontramos en varios lienzos cuzqueños como los de Paucartambo y Huanoquite[68] (Fig. 73).

El Paraíso como un huerto fue un concepto válido tanto para el Paraíso Terrenal como para el Paraíso Celeste, aunque este último algunas veces toma la forma de la *«Jerusalén Celeste»*. Así nos lo presenta Guamán Poma de Ayala[69].

La *«Jerusalén Celeste»*, según la Visión de San Juan, fue pintada por Martin de Vos en una tabla que se encuentra en México, composición que grabó Sadeler[70]. Cristóbal de Villalpando (1649?-1714) nos da una versión diferente del mismo tema, la cual se encuentra en el Convento de Guadalupe (Zacatecas). En esta pintura, San Juan comparte la visión con la monja Sor María Jesús de Agreda, con el aditamento de la imagen de María sobre la ciudad celeste.

Sor María Jesús de Agreda pertenecía a la congregación de las Concepcionistas, orden fundada por Beatriz de Silva, la cual en 1494, abandonó la regla del císter para seguir la regla franciscana[71]. La madre Agreda (1602-1665) fue consejera del rey Felipe IV de España y también fue una escritora muy leída en hispanoamérica. Entre sus muchas obras, escribió: *Mística Ciudad de Dios o Historia de la Reina de los Angeles*, en la cual postula la presencia de María en la mente divina antes de la creación[72]. La obra , no solo fue leída, sino que se difundió a través de la pintura como lo demuestra el lienzo de Villalpando y otro similar existente en la Iglesia de Caquiaviri, donde la *«Ciudad Celestial»* ha sido sustituida por un *«Hortus Conclusus»* o huerto cerrado. A ambos lados de este jardín están San Juan y Sor. Ma. Jesús de Agreda, el primero lleva un libro abierto en el que se lee: *Signum magnum apareuit in coelo mulier amicta sole*, que podemos traducir como: «una gran señal apareció en el cielo en una mujer vestida de sol». En el libro de Sor Ma. de Agreda se lee: *Antes que la tierra se hizo* (sic) *era concebida*; texto que remonta la existencia de María al principio de los tiempos.

La relación de María con el Jardín del Edén y su existencia previa a toda la humanidad también está explícita en el lienzo de Huanoquite donde podemos ver a la Virgen en el Paraíso sobre el *«árbol del bien y del mal»*, síntesis de otra composición que fue pintada para la Iglesia de San Juan de Potosí, donde el Santo tiene la visión apocalíptica de María triunfando sobre el dragón. A un costado está el Paraíso en el momento del pecado. Un letrero une a María con Adán y Eva, el cual dice: *Ego exore (sic) primogénita ante omnem creaturam*, y que podemos traducir como: *«Yo soy la primera entre todas las creaturas»*[73].

La Virgen sobre un huerto cerrado u *«Hortus Conclusus»* ha tenido gran aceptación en la pintura andina. Statsny, que estudia el tema, llega a la conclusión de que María como *«Hortus Conclusus»* responde a una iconografía que ha sido ideada en Cuzco por los franciscanos Luis de Robles y Miguel de Quiñones. Los nombres de estos teólogos cuzqueños están consignados en el gran lienzo sobre este tema, existente en el Convento de San Francisco de Cuzco y pintado por Espinosa de los Monteros[74].

Existen varias versiones sobre el mismo asunto; hay tres en el Convento Franciscano de la ciudad de La Paz y una en el convento de Cuzco. En la de La Paz, que se encuentra en la Iglesia, están junto al huerto y acompañando a San Juan y a Sor María de Agreda, San Antonio de Padua y San Francisco de Asís, más los teólogos que defendieron el dogma de la Inmaculada. De sus plumas brotan los cuatro ríos paradisíacos. Hay una réplica en formato pequeño . También se guarda en el mismo convento una representación de la Virgen como *«Stella Maris»*, que aparece sola en el huerto del Paraíso del que emerge la Fuente de la Vida con Cristo crucificado en su cima.

Colofón

La *«colonización de lo imaginario»* se dió modelando el pensamiento a través de la imagen. En principio se crearon escuelas de pintura que funcionaban de acuerdo a los modelos europeos, pero a fines del siglo XVII se incluye una temática basada en el pensamiento andino y, paralelamente, se produce un retorno a la pintura medieval. Doctrineros y caciques parecen ser los responsables de este cambio que induce a un rechazo de la modernidad de su tiempo. En este contexto aparecen las series de ángeles, se vuelve al sobredorado en las pinturas y se desecha la perspectiva. No se puede olvidar que la pintura virreinal andina es un arte paralelo al de los keros y textiles, los cuales responden a principios compositivos diferentes de los europeos.

El tema del Paraíso, al ser tomado por las escuelas andinas, está sujeto inicialmente a los modelos europeos importados, pero sufre alteraciones. Así, por influencia de los franciscanos y de los escritos de María de Agreda se relaciona a la Virgen María con el Paraíso y con el *"árbol del bien y del mal"*. La inclusión andina comienza cuando los indígenas identifican los pájaros con los ángeles y cuando se muestra el cielo como un huerto. Asímismo, los pájaros parlantes, como los

74. Grabado que muestra el árbol del Bien y Mal, cuyas ramas tienen diferentes frutos, la (BONUM) y la poma (MALUM). Del árb se sirven tanto la Virgen y Cristo, como Adán Eva, tomando de los frutos "buenos" y "malos respectivamente. Grabado compuesto por Schaefler e impreso por Engelbrecht en 1732, copiado por Zapata en la serie de las Letanías la Catedral de Cuzco.

75. Marcos Zapata. Lienzo de la serie de las Letanías existente en la Catedral de Cuzco (Perú).

en su libro *El Paraíso en el Nuevo Mundo* plantea conjuntamente ambos episodios colocándolos bajo su perspectiva indiana.

Dentro de las tradicionales representaciones de Adán y Eva en el Paraíso, situados al pie del árbol donde mora la serpiente, cabe mentar por su singularidad un tapiz de fines del siglo XVI. Isabel Iriarte, quien lo publica por primera vez, nos dice: «*la presencia del mal no se limita a la serpiente, y como para reforzar su acción, el dibujante ha colocado a la altura de la oreja de Eva un dragoncito que parece murmurarle las seducciones del pecado. Esta figura sería el 'familiar', denominación popular referida al intermediario del demonio en los pactos diabólicos*»[64]. Tanto la serpiente como el '*familiar*', pero sobre todo este último, son la representación del Amaru que es, según el diccionario de Perroud-Chouvenc: «*ser fabuloso y monstruoso, dragón con cuernos de fuego que se aparece de las entrañas de la tierra causando terremono o una erupción*»[65], definición que se encuentra también en el vocabulario quechua de Gonzales Holguín (1612) y en textos de Santa Cruz Pachacuti (**Figs. 69 y 70**). Este demonio-dragón tiene mucho que ver con el Amaru en forma de dragón representado en los keros y en el cofre callahuaya del Museo Municipal de La Paz[66].

Los ejemplos anotados nos muestran que la representación del Paraíso fue una de las preocupaciones de la pintura andina; hecho no raro si consideramos los textos religiosos que se manejaban y estaban destinados a los indios. Estos textos no estaban tan interesados en mostrar la vida ascética y los hechos de los santos, como presentar un futuro halagüeño para quienes seguían a la nueva doctrina, tal como lo expresa el catecismo de 1584. Asimismo, la didáctica de la enseñanza doctrinal se apoyaba en posibles paralelos con la tradición andina.

La Virgen y el Paraíso

En el Museo de la Moneda de Potosí hay un lienzo que representa al evangelista San Mateo con el «*árbol del bien y del mal*» convertido en el árbol genealógico de Cristo, al pie del cual están Adán y Eva. Está pintado por el potosino Melchor Pérez Holguín el año de 1724. Es una composición que copia un grabado de Wierix que nos lleva del «*árbol del Paraíso*» al «*árbol de la Cruz*»[67], trasposición que muchas veces se hace por intermedio de María, pues según el dogma católico, es a través de ella que Cristo se hace hombre y es pasible de ser sacrificado. La composición que muestra el «*árbol del bien y del mal*», relacionado con

La Muerte

...toda la prosperidad humana sólo es un viento que corre todos los rumbos: si mengua no hay bonanza, si crece es tempestad. Finalmente pudiera considerar que la vida es una lámpara de aceite, vidrio y fuego: vidrio que con un soplo se hace, fuego con un soplo se apaga.

Arazans y Vela. Historia de la Villa Imperial de Potosí.

En el siglo XVII, el mundo occidental está marcado por la muerte, la que se hace presente, muy particularmente, en las guerras y en la peste. El cristianismo convierte el miedo a la muerte y al más allá en un instrumento para autocontrolar controlar las pasiones y el apetito desordenado hacia los bienes terrenales, dando, a su vez, la esperanza de una igualdad entre los hombres, igualdad que sólo se consigue en la otra vida.

Por otra parte, las obras son lo único que vale y es toda la vida la que se juega en el momento de la muerte. No en vano en un lienzo de Cuzco, donde se ve un caballero con el rostro aún vivo pero con partes del cuerpo convertidas en esqueleto, se lee: *«o dichoso o infeliz momento, de nuestro fin, en que aún está, el gozar eternidad de gloria o pena»* (**Fig 90 y 91**). En ese momento se decide el destino final de cada hombre. Nada más explícito al respecto que la obra de Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado*, donde la condena, ya prevista por Dios, es buscada por el hombre santo que cambia de vida al conocer su destino, en tanto que el pecador se salva en un arrepentimiento de último momento. Según la teología post-tridentina, la muerte, el pecado y el destino final son eslabones de una misma e indivisible cadena.

La vida es breve, tan breve que es lícito llevar al instante presente tanto el pasado como el futuro. Los relojes que acompañan al tiempo y a la misma muerte así lo advierten. Esta fugacidad también la pregonan las pompas de jabón, el cristal y las flores. El escritor potosino Bartolomé Arzans y Vela (1736) nos dice que la vida «*Es flor, y una fiebre la marchita; es vidrio y el acaso de una caída la quiebra;... es sombra y el desmán de un desorden la hace nada; es nada y su misma inconstancia la hace menos*»[1].

La vida y la muerte se unen en el devenir del tiempo; no en vano Cervantes dice con nostalgia: «*si el fue tornase a es*», aplicable al amor, a la juventud y a la vida misma. Similar es la leyenda que lleva la imagen de la muerte pintada en un cuadro de la Iglesia de Vilque donde frente a un esqueleto se lee: «*lo que soy serás, y lo que fui eres*» (Fig. 91).

Algunos ejemplos andinos bastan para mostrar cuan imbuidos estaban los habitantes del Virreinato del Perú en los conceptos barrocos. Nos referimos a peninsulares, criollos y también a mestizos, ya que los indios en un principio rechazaban la idea de la sepultura[2]. Pocos son los ejemplos que señalan la inclusión del indígena en el concepto barroco de la vida y de la muerte; uno de ellos es el lienzo sobre la muerte existente en la Iglesia de Caquiaviri, que es parte de una serie sobre las postrimerías.

Los conceptos barrocos sobre la muerte llegaron a América con libros como los *Ejercicios Espirituales*, de San Ignacio de Loyola, *De lo temporal y lo eterno* de Nieremberg, *Guía de Pecadores* de Fray Luis de Granada y otros.

El concepto de muerte se convierte en un gran poliedro que tiene muchas facetas; a) la imagen procesional de la muerte; b) el hombre ante su destino final: las postrimerías; c) el indio en el concepto barroco de la muerte; d) la representación del tiempo y el espejo; e) el hombre que ve su propia muerte; f) las reliquias; g) los túmulos funerarios.

La imagen procesional de la muerte

La muerte está presente en muchas pinturas pero es raro encontrarla representada en escultura, aunque documentalmente sabemos que existían imágenes procesionales de la muerte. Arzans, refiriéndose a Potosí, en el año de 1685, nos dice: «*El Martes Santo sale una... procesión de la Iglesia Mayor y de la de Ntra. Sra. de la Misericordia ... lo primero va la muerte en sus andas con su alferez y luces, que se hace en memoria*

87. La Magdalena (Vanitas), lienzo atribuido a Francisco de Herrera. Colección particular, Lima.

88. La muerte y lo efímero de la vida, tomada de un grabado de Sadeler. Museo de la Moneda (Potosí, Bolivia).

de las benditas ánimas del purgatorio»[3]. No sabemos cómo era esta imagen pero podemos tener una idea de ella a través de la imagen de la muerte tallada en madera que se encuentra en la Iglesia de San Agustín de Lima y que según la tradición fue hecha para la procesión de Semana Santa. La muerte se muestra totalmente descarnada, sosteniendo su arco; es una imagen impresionante que sintetiza en sí el tremendismo del barroco del siglo XVII (**Fig. 93**). Esta imagen tuvo un gran impacto en la Lima de su tiempo y así sabemos que la alumbrada María de Santo Domingo la veía en sus revelaciones[4]. Está atribuida al escultor Baltasar Gavilán.

La muerte estaba presente en las procesiones, en los libros, en la conversación diaria y en los corrillos. El historiador potosino, nos dice: «*En este mismo mes de febrero (1668) estando en el cementerio de la Iglesia Mayor un corrillo de hombres en conversación, entre malos y buenos, se les ofreció llegar a tratar de cuan cierta era la muerte y cuan incierta su hora*»[5]

Vanitas

La imagen de la muerte representada en pintura suele ser más explícita que la representación escultórica pues va acompañada de leyendas alusivas a la brevedad de la vida y al fin del hombre; los lienzos de este tipo se conocen como «*Vanitas*». El lienzo existente en el pueblo de Vilque, al que ya hemos aludido, puede considerarse un buen ejemplo de «*Vanitas*».

Un verso de esta composición nos dice que son humo «*La hermosura/ la elocuencia/ la mocedad/ la grandeza/ la majestad/ la prudencia*». La imagen de la muerte está representada como el tradicional esqueleto portando la guadaña y unas flechas, al pie hay una corona de laurel, arreos militares, una trompeta y un cirio apagado que aún humea. A ambos lados hay cuatro calaveras y coronando el todo un letrero con el texto bíblico: «*Velad porque no sabéis a qué hora vendrá el Señor*». Sólo cabe añadir que al pie vemos el retrato de un caballero con vestimenta del siglo XVII, tal vez el donante.

También se puede considerar «*Vanitas*» el lienzo ya mencionado, de colección privada de Cuzco, el cual nos muestra un caballero escribiendo, con el cuerpo totalmente descarnado, sentado frente a una mesa. A su lado, hay una vela encendida, lo que indica que aún alienta la vida. En el fondo está la muerte y a ella se acercan, conducidos

por el tiempo, un rey, un Papa, un obispo, un clérigo y un caballero, más el Inca vestido con todas sus insignias reales (**Figs. 89 y 90**).

En el conjunto mural del claustro de San Francisco de Lima también hay un caballero, en este caso meditando frente a la calavera que está sobre la mesa. Tiene delante el libro del *Eclesiastés* y un lienzo sobre el Juicio Final. En el Museo de la Moneda de Potosí existe una « Vanitas» con un niño apoyado en una calavera junto a un reloj de arena alado, el cual hace pompas de jabón (**Fig. 88**). Una mujer con la mano puesta sobre la calavera, junto a un vaso de cristal con flores, es un lienzo que tiene la misma intencionalidad[6] (**Fig. 87**).

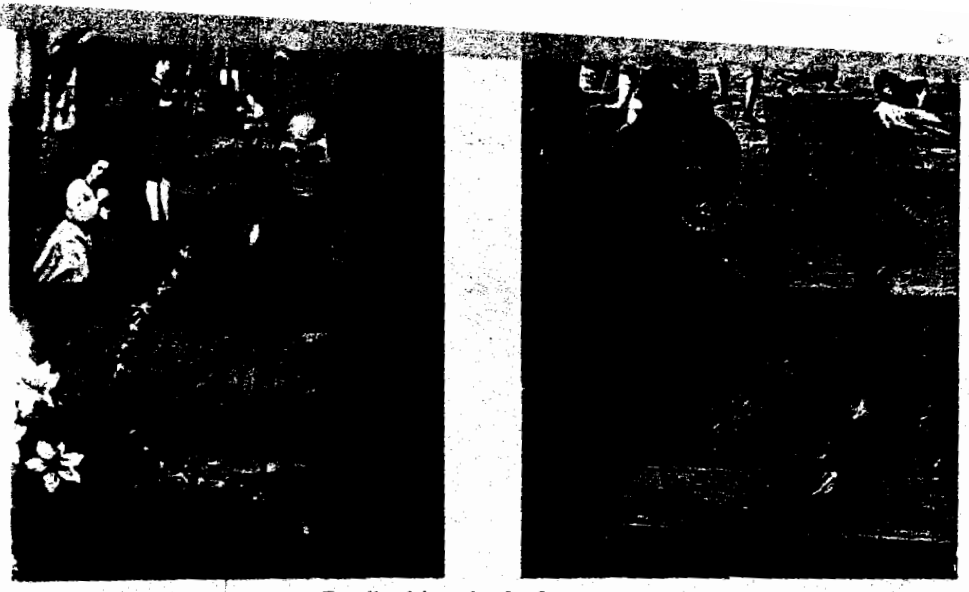
Cabe mencionar, como una curiosidad, el lienzo existente en la Catedral de Cuzco, probablemente de la mano de Marcos Zapata, que muestra a San Lázaro con vestimenta episcopal; pisa el esqueleto y lleva en la mano, como su símbolo, un ataúd. Al pie, hay un donante.

De iconografía un tanto inusual es el lienzo de Los "Descalzos de Lima", firmado por Herrera, que muestra un hombre durmiendo amenazado por la muerte. En la parte alta, hay un Cristo, justiciero y terrible, que lleva una rama de olivo en una mano y blande la espada con la otra; está dispuesto a castigar a un hombre de rodillas que probablemente es el desdoblamiento del durmiente. Lo defiende la Virgen y lo acompaña su ángel de la guarda. San Francisco ruega por él. En la parte baja, el demonio lee una lista con los pecados del hombre, en tanto que la boca de Leviatán espera.

La Muerte de Caquiaviri

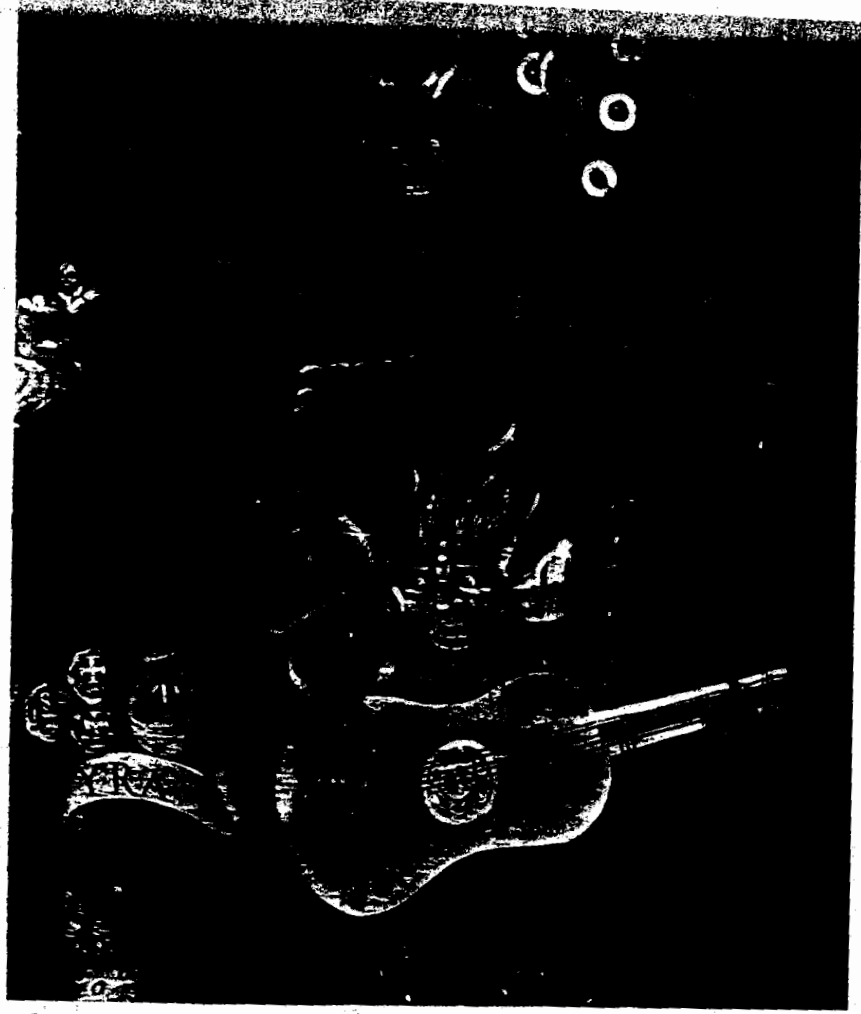
La muerte es el primer paso que espera al hombre al final de su vida, después de ella vendrá el juicio, y después del juicio la gloria o el infierno. Estos cuatro pasos se conocen con el nombre de «Postrimerías». Una de las series más importantes sobre esta temática es la que pintó Bitti para la Capilla de Indios que los jesuitas tenían en Cuzco (1583), de la que sólo queda la referencia documental[7]. Otra serie de las «Postrimerías» es la de Carabuco (La Paz, Bolivia), donde la escena de la muerte ha sido sustituida por la glorificación de San Bartolomé, apóstol identificado con el dios del Collao, llamado Tunupa. La composición sobre la muerte forma parte de las "Postrimerías" de Caquiviri (La Paz, Bolivia) y de la serie mural de Huaro (Cuzco, Perú).

Esta temática abarca las tierras altas desde Cuzco hasta Potosí en lienzos y series menores que generalmente se encuentran en pueblos



Detalles del cuadro de «La muerte», mostrando como la muerte sorprende, por igual al justo y al pecador.

Anónimo de 1739. «La Muerte». Iglesia de Caquiaviri (La Paz, Bolivia).



La Muerte. Lienzo existente en la Iglesia de Caquiaviri. Detalle que muestra al demonio libando con un kero.

de indios o capillas urbanas dedicadas a ellos. Guamán Poma nos dice: «*Y en cada yglesia ayga un juicio pintado. Allí muestre la venida del señor al juycio, el cielo y el mundo y las penas del ynfierno*»[8]. Guamán no nos da su versión del «*Juicio*» pero sí la del Infierno con la boca de Leviatán, tema que responde a la iconografía medieval y que pervive en las iglesias de indios hasta el siglo XVIII.

La serie de Caquiaviri, fechada en 1739, es de autor anónimo. Ella presenta los cuatro pasos últimos del hombre más un lienzo dedicado al Reinado del Anticristo. En la mayoría de estos lienzos están representados indígenas: en el "*Juicio Final*" hay, en la parte central, un cacique identificable por la vincha que lleva, situado al centro de la composición junto a un ángel que lo conduce al cielo, y en el "Reinado del Anticristo" hay indígenas entre quienes lo adoran.

El cuadro de la muerte de Caquiaviri está concebido como un espejo, cuanto ocurre en el lado derecho, donde se coloca el bien, corresponde exactamente al lado izquierdo, donde está el mal. Hay un eje central en cuya parte alta está Dios Padre y al pie la confesión de un indio. Al centro se ve un cadáver en putrefacción y delante de él la muerte pisando los despojos de reyes, papas, caballeros e incas. Esta muerte es doble, la que «*mata*» con azucenas a los justos y la que «mata» con fuego a los pecadores; ambas apuntan a dos moribundos identificados por sus obras. Una ventana central, también doble, muestra la penitencia en contraposición a los placeres. Al pie de la cama del justo están: mundo, demonio y carne ya vencidos. El pecador tiene los mismos tres personajes que bailan delante de él. Mundo y carne están concebidos como mujeres vestidas según la moda del siglo XVI, la primera con la esfera del mundo en su cabeza y una copa de vino en la mano, la carne con flores y un espejo; cerca hay una vigüela que representa la sensualidad, pues según el «*Ars Moriendi*» también se pecaba deleitándose al escuchar música. El demonio, a su vez, baila con una tercera mujer. Junto al justo están las siete virtudes, cuatro cardinales: Prudencia, Justicia, Templanza y Fortaleza; y tres teologales: Fe, Esperanza y Caridad. En contraposición, el pecador tiene los siete pecados capitales en su almohada: soberbia, avaricia y lujuria; y los otros cuatro: pereza, envidia, ira y gula, están representados por sus respectivos animales: asno para la pereza, jaguar para la ira, cerdo para la gula y un perro para la envidia. La simetría es tal que los seres infernales hacen par con los celestiales: Cristo, La Virgen, San José y San Antonio Abad, que es patrono de Caquiaviri. Uno de los demonios

lleva un cartel que dice: «*Arda para siempre quien no hizo (caridad) al pobre*».

El concebir el trance de la muerte en un contexto doble hace que la composición se convierta en una composición de espejo donde el personaje central, sujeto a la decisión final de su vida, está ante una realidad maniquea.

Este lienzo es uno de los cuadros barrocos más importantes de América, aún considerando que su composición se deba a un grabado. La elección de este modelo y no otro, y la inclusión del elemento indígena, convierten esta composición en algo excepcional.

El otro ejemplo digno de mención, aunque tardío, es el conjunto de Huaro, pintado en 1804 por Tadeo Escalante en el sotocoro de la Iglesia. Estas «Postrimerías» comprenden los cuatro pasos en composiciones murales apaisadas que se encuentran a ambos lados de la nave. El autoretrato del pintor se coloca en «La Gloria», donde también hay un personaje con cuatro rostros, los que aparentemente soplan. Es una representación del universo personificado por los cuatro vientos: Euro, Boreas, Céfiro y Noto, que a su vez muestran las razas de los cuatro continentes: Europa, Asia, Africa y América[9].

No cabe analizar aquí las composiciones del "*Juicio*" y el "*Infierno*" y sí la de la "*Muerte*", que puede considerarse dentro del género de «*Vanitas*». En ella vemos al moribundo atendido por dos clérigos, escena marginal que sólo complementa la composición. Al centro está la muerte con un reloj de arena en la mano y un reloj de máquina muy cerca de ella (**Fig. 94**). Ambos señalan la marcha del tiempo que nos lleva del nacimiento a la tumba, como se expresa en el ataúd y la cuna colocados al pie de la muerte. En el trasfondo hay un niño alado haciendo pompas de jabón indicándonos lo efímero de nuestros días y lo efímero del placer; por ello, la muerte acecha a tres descuidadas parejas de enamorados (**Fig. 95**). En la parte baja están los despojos: corona, mitras, yelmos y banderas, no faltan armas actualizadas como los cañones y tambores que nos hablan de años duramente castigados por los levantamientos de los americanos y las represiones de las autoridades, hechos que no cesan desde 1781 a 1820.

Fuera de esta composición, que forma parte de las «*Postrimerías*» españolas, Escalante coloca tres escenas más, referentes a la muerte y a ambos lados de la puerta de ingreso. A la derecha: "*La muerte del rico y la muerte del pobre*", y a la izquierda el "*Arbol de la muerte*". En Huaro, el pobre tiene una muerte benigna a la que acuden clérigos y autoridades, atravesando para ello la plaza de Cuzco, en tanto que el rico es sorprendido en un festín; la muerte coge y zarandea a una mujer ante la indiferencia de los comensales que están atentos a los placeres de la mesa y a la compañía de sus parejas.

El «*Arbol de la muerte*», como apunta Santiago Sebastián, responde a la predica de San Juan Bautista, quien decía: «*Ya está puesta el hacha a la raiz de los árboles, y todo árbol que no de buen fruto será cortado y arrojado al fuego*»[10]. La pintura muestra el mismo festín de «*La muerte del rico*», esta vez colocado sobre el árbol que la muerte corta, en tanto que el demonio tira de él para echarlo al fuego. A los ruegos de la Virgen, Cristo toca una campana avisando que la hora es llegada. La composición, con pocas variantes, deriva de un grabado de Wierix.

Escalante pinta la misma temática en el «Molino de los Incas», de Acomayo (Cuzco), pero en lugar de "La muerte del rico» coloca la muerte de todo un pueblo. No es extraña tal actitud dado que el mural se realiza entre la rebelión indígena encabezada por Tupac Amaru y las guerras de la independencia. La muerte estaba presente todos los días y eran los pueblos los que se jugaban su destino.

El poner a la muerte a ambos lados de la puerta de la Iglesia, como ocurre en Huaro, se da también en la Iglesia de Andahuaililas (Cuzco), aunque la muerte allí está en forma implícita pues sólo se muestran las dos opciones que nos esperan después de la muerte, el Infierno o la Gloria, en forma de dos caminos, el primero sembrado de rosas y el segundo de espinas. La composición también deriva de un grabado de Wierix. Este mural es muy anterior al de Huaro pues fue pintado en 1628.

Fuera de Andahuaililas y Huaro tenemos la celda de Salamanca, asceta mercedario que vivió en Cuzco, y cuyas habitaciones, tres en total, están decoradas con pintura mural. Una de ellas presenta a la muerte cerrando la trampa en la que cae el alma con el señuelo del dinero, los honores y los placeres. Un ángel impide que el alma caiga en la trampa, y por ende en el Infierno. La muerte como trampa era un concepto barroco que el propio Arzans maneja cuando nos dice: «*¿qué otra cosa es la muerte sino una trampa con que se cierra la tienda a donde se venden todas las miserias de esta misma vida?*»[11].

El indígena ante el problema de la muerte

¿Cómo insertar al indígena en el teatro barroco de la muerte? Es algo que se dio en muy escasa medida. En el mundo andino, el culto a

los antepasados suponía la conservación de su cuerpo momificado, que era tratado como un objeto sagrado, se hacían sacrificios a los muertos y periódicamente se repetían los ritos funerarios. Nada más opuesto a esta costumbre que el enterramiento cristiano que suponía la descomposición del cuerpo. Por ello, en los Andes, los cadáveres eran robados de los cementerios de las iglesias y llevados a los chullpares, práctica que Toledo prohibió expresamente. Pensar en que las riquezas se abandonan con la muerte era paradójico en un mundo donde los muertos llevaban consigo todo su ajuar.

Por todo ello, no extraña que los indígenas estén escasamente representados en las «*Postrimerías*», que, copiadas de grabados las más de las veces, nos dan la visión europea de la muerte.

El lienzo de Caquiavirí es excepcional pues en él se ha considerado la presencia indígena. Entre los despojos, junto a las insignias reales y papales, está un «uncu» (túnica propia de los caciques). Por otro lado entre los pecados que conducen a la mala muerte se considera la idolatría. Los pecados están descritos en pequeños círculos al lado izquierdo de la composición; en uno de ellos vemos a una pareja de indios con la vestimenta propia de la zona de Pacajes adorando a un macho cabrío de cuyo ano sale fuego; es la imagen del demonio, según la concepción de los españoles. Al pie del altar, donde está el animal, podemos ver un jarro con chicha y hojas de coca.

Asimismo, junto el lecho del pecador están los demonios, cada uno de ellos con el nombre de un pecado capital. Encima del que representa la ira, que tiene la forma de «*otoronco*»[12], hay un demonio volante brindando con un kero. La figura recuerda el dibujo de Guamán Poma de Ayala, que muestra al Inca en el Inti Raymi y sobre él un demonio volante que ofrece chicha en un kero al dios Sol[13]. Es la imagen de la idolatría personificada en el demonio volante portador del kero.

El espejo y la muerte

El tiempo, que lo que une y da continuidad a la vida y a la muerte, se hace evidente a través del espejo: este refleja nuestra imagen, la de hoy, la de ayer y la de mañana; nos vemos niños, jóvenes y viejos, y, si pudiéramos seguir mirándonos, un día veríamos al frente nuestra calavera. Es por esto que en lienzos donde un espejo acompaña a determinado personaje vemos en él la calavera, que es la que refleja presuntamente el verdadero rostro del retratado.

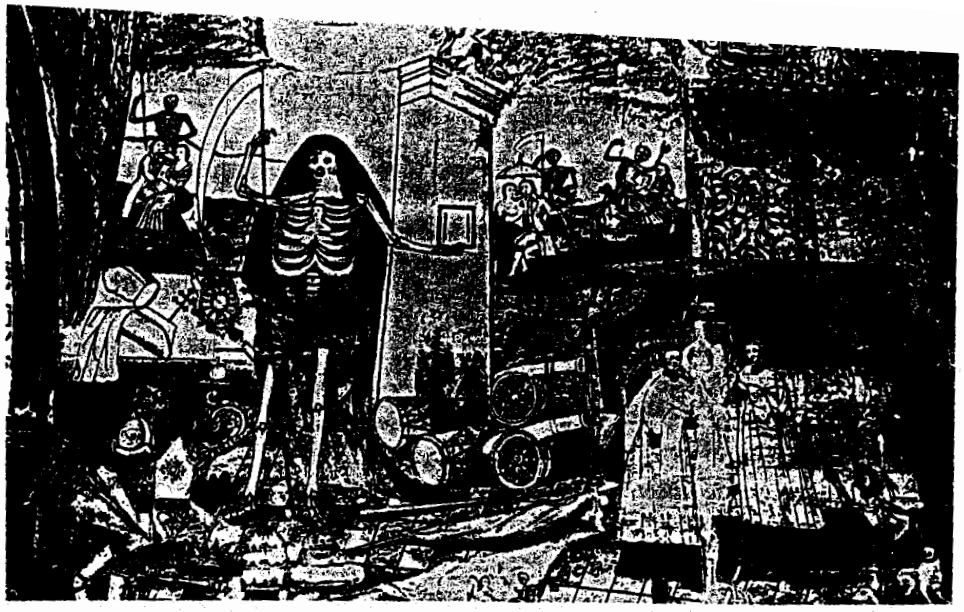
89. Anónimo del siglo XVII. En el letrero se lee: "O dichoso infeliz momento...". Al fondo van hacia la muerte, guiados por el Tiempo, un Rey, un Papa y un Inca. Colección particular, Lima.

90. Detalle del lienzo anterior.

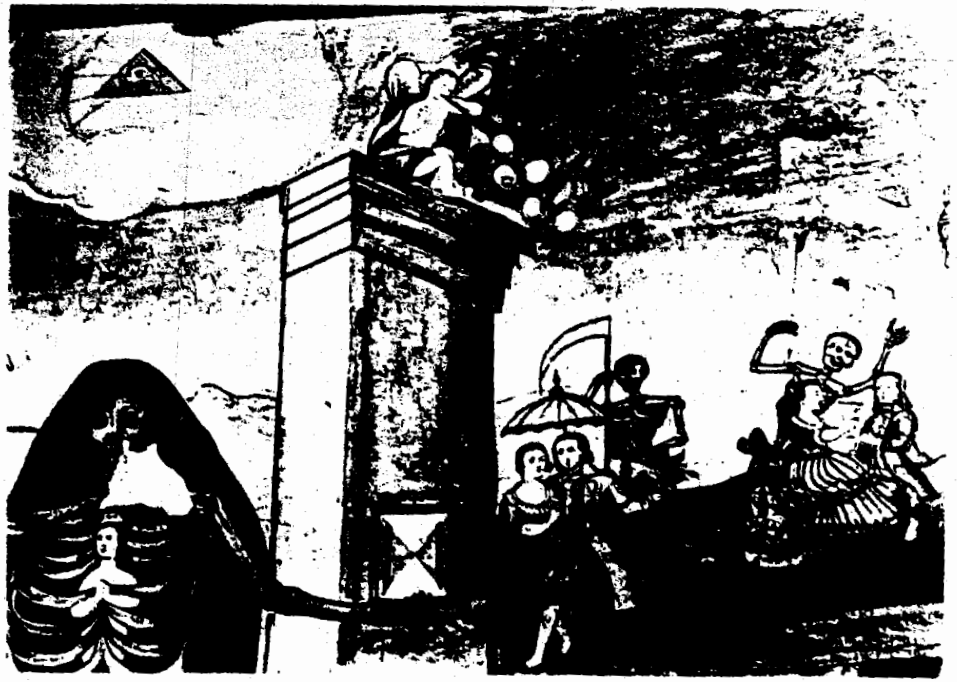
91. Lienzo anónimo que muestra la Muerte con leyendas alusivas a la brevedad de la vida.

92. Pintura mural existente en la Iglesia de Tiahuanaco (Bolivia) mostrando parte de un retablo funerario.

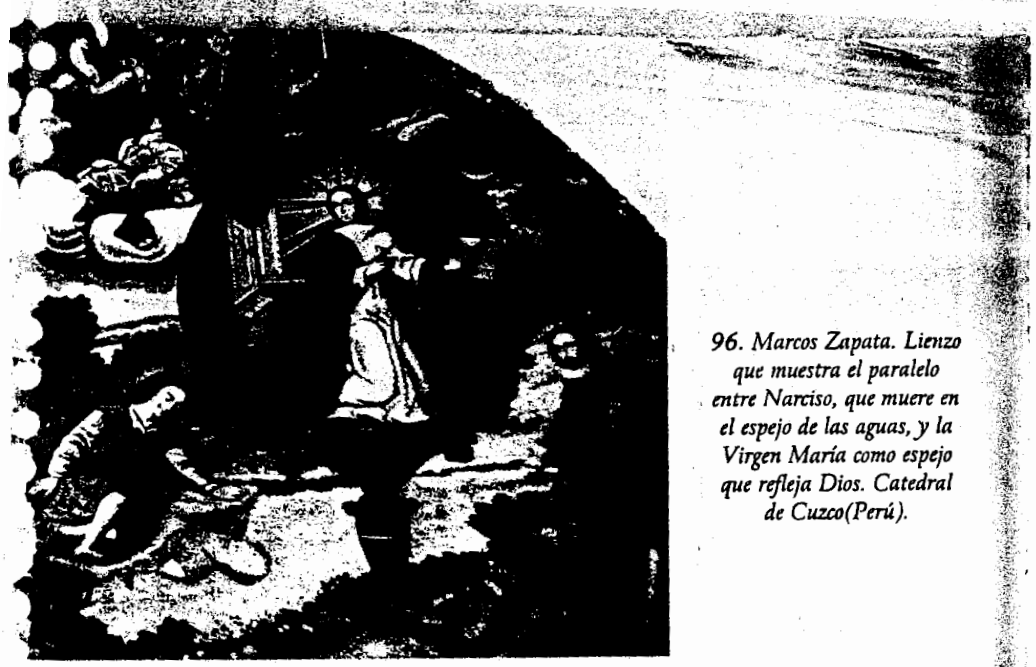
93. Baltasar Gavilán. Imágen de la muerte. Convento de San Agustín. Lima.



94. "La Muerte", que forma parte de las "Postrimerías". Pintura mural realizada por Tadeo Escalante en 1804. Iglesia de Huaro (Cuzco, Perú).



95. Tadeo Escalante. Detalle de la composición anterior con el niño que hace pompas de jabón mostrando lo efímero de la vida.

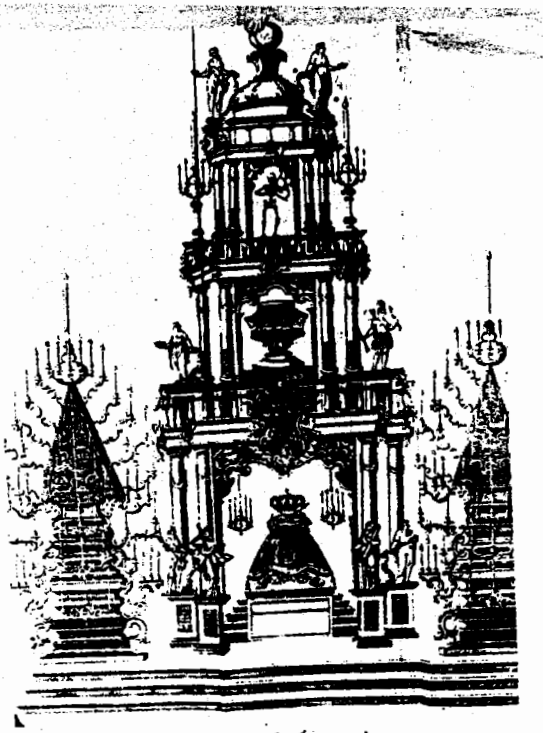


96. Marcos Zapata. Lienzo que muestra el paralelo entre Narciso, que muere en el espejo de las aguas, y la Virgen María como espejo que refleja Dios. Catedral de Cuzco(Perú).

97. Anónimo. Retrato del Obispo Juan de Palafox y Mendoza. Sobre su mesa de trabajo un espejo reflejando la calavera. Convento de Santa Teresa (Ayacucho, Perú).

98. Cabeza de santo en cuyo interior hay una calavera. San Francisco de Quito. Taller de restauración. Fotografía tomada en 1992.

99. Retrato funerario del Obispo Castilla y Zamora. Catedral de Ayacucho (Perú).



100. Túmulo funerario.

101. Basilio de Santa Cruz. El milagro de Selenque. Detalle del cuadro de la Virgen de Belén. Catedral de Cuzco (Perú).

Hay en Perú dos cuadros de este tipo; ambos muestran el retrato del obispo de Puebla de los Angeles (México), Don Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659). Era hombre controvertido que llegó a ser Virrey de la Nueva España y que sostuvo una larga polémica con los jesuitas. Su obra ascética y mística es notable. Hijo natural del Marqués Jaime de Palafox y de una joven zaragozana, obtuvo importantes cargos en la corte de Felipe IV. En 1629, es nombrado Fiscal del Consejo de Indias; en 1640, Obispo de Puebla, cargo con el que pasa a América, allí escribió un tratado titulado *De la naturaleza del indio*[14]. Estuvo muy próximo a la Orden Carmelita, donde su madre profesó. Al final de su vida, en 1656, escribió *Notas a las cartas de Santa Teresa de Jesús*. Se llegó a iniciar el proceso de su canonización y se hicieron de él innumerables retratos, tanto de pincel como grabados. Sus obras completas fueron editadas por los Carmelitas Descalzos de Madrid, con los auspicios de Carlos III.

Sin duda, Palafox, que tuvo su sede en Puebla de los Angeles (México), es el ejemplo de los obispos cortesanos del siglo XVII, como Mollinedo y Angulo lo fue de Cuzco; ambos pasan a América después de haber gozado de gran favor en la corte madrileña. Asimismo, ambos estuvieron imbuidos de ese barroquismo propio del siglo de oro, del que son exponentes Calderón de la Barca y Quevedo[15].

Este barroquismo explica por qué en los dos retratos de Palafox hay un espejo que refleja una calavera. Es la barroca imagen de la muerte que también podemos ver en cuadros europeos, como en las diferentes versiones de la Magdalena, de Le Nain. En los dos lienzos citados está el Obispo de Puebla ante su mesa de trabajo en actitud de escribir; a un costado, vemos su escudo nobiliario (Fig. 97). Ambos retratos están en la ciudad de Ayacucho (Perú). Uno de ellos en la Catedral y el otro en la clausura del convento de monjas carmelitas. En el lienzo conventual se resume la biografía del Obispo en una cartela, y en el de Catedral hay textos alusivos a la muerte. En ningún otro retrato americano es tan patente la dramaticidad del último paso.

Antecedente de estos cuadros puede considerarse un lienzo sobre San Francisco de Borja existente en la Iglesia de los Jesuitas, en Lima, donde se ve el Santo en traje cortesano rezando ante la imagen de un Cristo Crucificado; al fondo hay una mujer que se contempla en el espejo, el cual refleja su calavera. Sin duda, se trata de Isabel, la reina de Portugal. Es el momento en que a la vista del cadáver de la

reina se define la vocación de Borja. De la boca de Cristo sale un letrero que dice: *Francisco a tu voluntad lo dexo*.

El espejo no sólo refleja la muerte sino que puede ser la muerte misma. Tal el caso de la fuente donde se contempla Narciso, mito que en su lectura cristiana enseña que la contemplación egoísta de uno mismo conduce a la muerte. Por ello, en la Catedral de Cuzco, en una serie pintada por Marcos Zapata en 1755, se hace un paralelo entre Narciso, que perece en el espejo de las aguas, y la Virgen María, que se mira en el espejo de la Suprema Justicia con pleno renunciamiento del yo[16]. La escena forma parte de las «*Letanías*» y está tomada de grabados de Schaefler (1732). Esta serie la mandó a pintar el potosino Don Diego del Barrio y Mendoza (**Fig. 96**).

El paralelismo entre la mitología greco-romana y teología cristiana es propio del barroco; buena muestra de ello es la obra teatral titulada: *"Rapto de Prosepina y sueño de Endimión"*, obra del cuzqueño Juan de Espinoza y Medrano (1619-1688), llamado el Lunarejo[17]. Toma el tema de la *Metamorfosis de Ovidio* y hace la trasposición de esta obra a la teología cristiana; Proserpina representa el alma humana; Plutón, que la rapta, es el rey de los infiernos, en tanto que Endimión, que es su amado, representa a Cristo.

Vemos otro caso de comparación entre la mitología clásica y la teología cristiana en la Iglesia de Carabuco (La Paz, Bolivia). En el coro están Hércules y Apolo, ambos dioses representan la virtud y la luz respectivamente y, a su vez, dan muerte a la serpiente y al lagarto, símbolos del mal y de la oscuridad. Junto a ellos están, como su contraparte cristiana, San Jorge y San Miguel, ambos en actitud de matar al dragón[18].

El mito de Narciso no era extraño a la sociedad virreinal andina, familiarizada como estaba con la mitología a través del teatro y de la lectura de Ovidio, que entonces era muy popular. Asimismo, a través de múltiples paralelismos, esta sociedad comprendía los mitos antiguos desde una perspectiva religiosa.

El que ve su propia muerte

Una forma recurrente en el barroco es contemplar la propia muerte, tema que ha pervivido en el mundo hispánico hasta el siglo XIX, como puede verse en el *Estudiante de Salamanca* de Espronceda.

En Cuzco está la leyenda de Selenque, pintada en el lienzo de la Virgen de Belén existente en la Catedral de Cuzco. Este cuadro, que fue encomendado por el Obispo Mollinedo hacia 1684, es obra de Basilio Santa Cruz. Tiene pintada en un costado la conocida leyenda: «*Selenque, rico vecino del Cuzco... era un señor disoluto... pero, a pesar de su irreligiosidad, en una ocasión, detuvo las andas de la Virgen de Belén, cuando... iba la escultura a caer al suelo. Este acto... le valió la salvación al desdichado*», y continúa: «*una noche ... al pasar por la puerta de la Compañía vió la corte celestial... ante cuyo tribunal divino fue acusado por el demonio, por su vida escandalosa. Cuando iba a fulminar contra él la cólera de Dios, la Virgen de Belén intercedió por él, merced a cuyo favor se le dió plazo para que arreglara las graves cuentas de su conciencia*». Finalmente, la leyenda dice que... «*Confesóle un padre de la Compañía y a los pocos días murió...*»[19].

El lienzo muestra en su parte central a la Virgen de Belén con Mollinedo al pie; a su derecha está el cajón que «milagrosamente» llegó al puerto del Callao en el que se encontraba la imagen de la Virgen de Belén con un papel que decía «*para el Cuzco*», al otro lado se muestra el milagro de Selenque con la procesión, la acusación del demonio y la súplica que hace María a Cristo (**Fig. 101**). Un grupo de figuras fantasmagóricas, cubiertas con mantos y portando hachones, está en el impreciso límite que señala el paso de esta vida a la otra.

Las reliquias

La «composición de lugar» de los «*Ejercicios*» de San Ignacio ayudó a trabajar con el pensamiento hasta crear «lugares» imaginarios que podían verse como reales. Por otra parte, el hombre del siglo XVII se acostumbró a dialogar con un Cristo y una Virgen que sólo veía en su interior, pero, ayudado por la imagen que tenía delante, empezó a identificar a ese Cristo interior con el que él hablaba, con la escultura o pintura que tenía delante. Así, el límite entre lo inanimado y lo real imaginario fue borrándose y las imágenes empezaron a cobrar vida. No son raros los relatos de santos que nos dicen cómo la imagen tal o cual les habló. Santa Rosa es un caso muy conocido dentro del mundo andino; ella y el grupo de alumbradas de Lima han sido cuidadosamente estudiadas por Luis Millones, quien demuestra cuán frágiles eran los hilos que unían a estas visionarias con la realidad y hasta qué punto podían dialogar y convivir con las imágenes[20]. El estímulo a sus arrobamientos eran los libros, la música y las imágenes. Santa Rosa se arrebataba ante la imagen de la Virgen de la Leche, pintada por Alesio, y ante pinturas que Medoro había ejecutado para Gonzalo de la Maza[21].

Freedberg nos dice: «*La creencia en la capacidad de las imágenes para ayudar a la memoria y llevar al espectador a imitarlas, extravagante a veces y sombría a menudo, se encuentra desde los primeros tiempos del cristianismo*»[22]. Pero este poder no era innato la imagen que debía ser bendecida y, ritualizada para adquirir su carácter sagrado. Una manera de hacerlo era colocar en ella reliquias[23]. Esto llevó a que los restos mortales tuvieran un carácter muy especial; así, no nos debe extrañar que la cabeza de un santo fuera modelada sobre una calavera natural (Fig. 98), hecho que pudimos constatar en el taller de restauración de San Francisco de Quito, cuanto los técnicos nos mostraron la cabeza de la imagen separada del cuerpo para su restauración, lo que nos permitió ver a través del cuello el cráneo allí existente.

La calavera, indispensable objeto de contemplación, se prestó a un manejo nada santo, como ocurrió en Potosí el año de 1625. Arzans nos cuenta acerca de un conocido ermitaño lo siguiente: «*Como siempre anduviese con la calavera en la mano, a veces se paraba y la miraba de hito en hito, y todos juzgaban que contemplaba la muerte...*». Después de que murió como él había ordenado tomaron la calavera y dentro de ella hallaron un papel en que de su mano había dejado escrito lo siguiente: «*Yo, Juan de Toledo, natural desta Villa de Potosí... hago saber... como yo soy aquel hombre... a quien... tenían por virtuoso y desengañado de las cosas del mundo...Y para que todos los sepáis digo que habrá poco más de 20 años que por ciertos agravios que me hizo don Martín de Salazar, de los reinos de España, en los cuales menoscabó... la honra que Dios me dió, por esto le quité la vida con muchas puñaladas que le di; y después que lo enterraron tuve modo para entrar de noche en la iglesia, abrir su sepultura, sacar su cuerpo, y con un puñal le abrí el pecho, saquéle su corazón, comílo a bocados... y después desto le corté la cabeza, quitéle la piel, y habiéndole vuelto a enterrar me llevé su calavera, y vestíme con un saco... hasta este punto que es el último de mi vida, en el cual me arrepiento de lo hecho y pido a Dios que me perdone...*»[24]. Y así lo que fue camino de ascetismo y penitencia y dio lugar a grandes desviaciones.

No sabemos cuánto de real y cuanto de imaginado hay en los relatos del potosino Arzans, pero, aunque estos hechos sólo estuvieran en su mente, son lo suficientemente explícitos para que veamos a qué punto había llegado el «manejo» de la muerte en la sociedad andina de los siglos XVII y XVIII.

Los monumentos fúnebres

Merece un estudio aparte el análisis de los monumentos funerarios; aquí nos limitaremos a algunos ejemplos, comenzando por los retratos fúnebres que en posición orante se encuentran en algunas iglesias y conventos. Valga mentar los retratos del Virrey Arzobispo Don Melchor Liñán y Cisneros (1681-82) y el del Virrey Arzobispo Diego Rubio Morcillo de Auñón, obra esta última de Baltasar Meléndez, ambos colocados en la Catedral de Lima, así como el del Marqués de Salvatierra, que está en el convento franciscano de la misma ciudad[25]. Es importante el retrato del Obispo Castilla y Zamora, quien luego fue arzobispo de Charcas, en la Catedral de Ayacucho (Fig. 99). En este rubro no puede dejar de mentarse el retrato de Francisco de Villacís existente en San Francisco de Quito. Estos excelentes retratos, de gran realismo, contrastan con las realizaciones pictóricas contemporáneas siempre evasivas y basadas en modelos ideales.

El antecedente de todas estas imágenes es el caballero yacente que se guarda en la Compañía de Ayacucho, que nos muestra un sepulcro tallado en piedra con un estilo propio del renacimiento, que presenta la figura durmiente, totalmente armada; es una figura tan arcaizante que nos remonta a los modelos europeos de la Edad Media.

Además de las estatuas orantes están los retablos, de los cuales quedan pocos ejemplos del siglo XVI; quizá el más antiguo es un retablo de la Iglesia de Tiahuanaco, pintado en monocromía sobre los muros de la iglesia, que se encuentra hoy cubierto por un retablo barroco de madera tallada. Está realizado en base a arquitectura fingida, y tiene en la parte alta la Resurrección de Cristo y a ambos lados cuatro compartimientos con esqueletos que portan una guadaña, y que llevan sobre el cráneo una corona real, un tiara papal, un mitra de obispo y un bonete de cura.

Los túmulos funerarios, levantados con ocasión de la muerte de altos personajes, fueron muy importantes por tratarse de una compleja composición arquitectónica[25a]. Quedan memoria de estos monumentos efímeros en folletos, descripciones y en algunos grabados, de los cuales podemos citar los siguientes: en 1603, Francisco de Bejarano hace el grabado del túmulo realizado en Lima en honor de la Reina Margarita; un año antes, este artista graba el túmulo del Virrey Marques de Montesclaros. En 1701, Fray Miguel Adame graba el túmulo levantado

en Lima con ocasión de muerte de Carlos II. El túmulo de Carlos III, en la Catedral de Lima, fue grabado por José Vázquez (1789), que también publicó el túmulo elevado en homenaje del Obispo Parada (1777) y el de el Obispo de Panamá, Juan de Castañeda y Velazco (1763). Todavía en 1805 continúa la costumbre de dar a la estampa una descripción de las honras fúnebres como ocurre con el túmulo del Obispo La Reguera, grabado por Marcelo Cabello[26].

Los túmulos, por ser algo eventual, estaban hechos con materiales ligeros, lo que permitía dar vuelo a la imaginación y ensayar composiciones que no era posible arriesgar en piedra (Fig. 100). Eran francamente creativos y osados. La descripción de uno de ellos, el de 1725, levantado en Potosí en honor del Rey Luis Fernando I, descrito por Arzans y Vela, nos da idea de la importancia que estas construcciones efímeras tenían en lo conceptual. Arzans nos dice que el túmulo era: «*de orden conposito que es el más erguido, más sutil y más delicado de todos los órdenes, particularmente para los magníficos templos y retablos, como también para sus portadas. La gentilidad a los dioses selváticos fabricaban templos de arquitectura rústica, baja, gruesa y macisa llamada orden tosco, que es la que se dice toscana. A los dioses medianos, el orden dórico, algo más alto y más pulido. A los dioses mayores el orden jónico, de más rica y magestuosa proporción. Pero a Venus,a Juno y a Diana adaptaban el orden corintio, con más floridos adornos de basas, capiteles y cornisas. Finalmente, a las musas, como mentes puras y sublimes, el orden compuesto... De este pues hizo su fábrica José de Soliz... En el primer cuerpo... se puso la tumba... con cuatro reyes de armas... No quiso el vicario eclesiástico se pusiese la acostumbrada cama de campo, porque haciéndose muy cultista dijo ser indecente una cuja... Hízose un corredor en la primera cornisa sobre columnas salomónicas como lo fueron las demás desta obra, cuyos balaustres eran así mismo de plata fina... los capiteles se hicieron de cristales de roca... encima su media naranja con un proporcionado asiento dorado en cuya punta estaba el rico cerro de Potosí*», y añade: «*la riqueza de oro y plata se entreveró con cenefas, follajes de sedas y labores fúnebres, que era muy agradable a la vista, y a la verdad fábrica regia, aumentando su grandeza muchos enigmas y muertes pintadas en láminas, y hachas y velas de cera le daban nueva perfección*»[27].

Arzans no se atiene a la descripción escueta y aprovecha la ocasión para plantear la teoría de los órdenes ya expuesta en Serlio[28], comenta sobre el absurdo recato del prelado y nos embelesa con plata y cristal de roca, tanto que nos preguntamos si realmente se utilizaron estos materiales. La plata era obvia, no así el cristal de roca. En todo caso, se pasa de lo sombrío de un sepulcro a la rica, y por qué no, alegre brillantez en este túmulo barroco.

Notas

1. ARZANS, Tomo III, pág. 380.

2. MILLONES, pág. 103.

3. ARZANS, Tomo II pág. 328.

4. Lo cita PEÑA PRADO en su trabajo «Ensayos de Arte Virreinal», págs. 118 y 119, inserto en el libro *Lima precolombina y Virreinal* publicado en Lima, en 1938, dato que recoge VARGAS UGARTE en su *Diccionario de Artífices*. Se dice que Baltasar Gavilán es un fraile agustino.

5. Arzans Tomo II, pág. 96.

6 Colección Ugarte Eléspuru, Lima.

7. MESA-GISBERT (1974), pág. 45.

8. GUAMÁN POMA, Tomo III, pág. 883.

9. MACERA analiza la figura en *Pintura Mural*, Lima 1993, pág. 189.

10. Mateo 3-10 en SANTIAGO SEBASTIÁN. Madrid, 1992, pág. 125.

11. ARZANS, Tomo III, pág. 299.

12. Tigre de los Andes, según el diccionario quechua de GONZALES HOLGUÍN.

13. GUAMÁN POMA, Tomo I, pág. 220.

14. ROJAS GARCIDUEÑAS, Introducción a Juan Palafox y Mendoza, Ideas Políticas. Mexico 1946. pág. XII.

15. GISBERT, México, 1987. pág. 223 y ss.

16. MESA-GISBERT. 1982, vol I, pág. 210.

17. Ver ROMERO DEL VALLE, EMILIA. *Diccionario manual de literatura peruana y materias afines*, Lima, 1966. Espinoza Medrano también escribió un drama en tres actos, «*Amar su propia muerte*».

18. GISBERT (1980), págs. 95 y 96.

19. ISAÍAS VARGAS (1956), Pág. 63.

20. MILLONES, pág. 102.

21. IBIDEM.

22. FREEDBERG, pág. 116.

23. FREEDBERG, 119.

24. ARZANS Tomo I, pág. 403.

25. BERNALES, pág. 316.

26. VARGAS UGARTE, RUBÉN, págs. 134-287, 298, 302 y 353.

27. ARZANS, Tomo III, pág. 209.

28. GISBERT-MESA, *Arquitectura Andina*, págs. 4 y 5.

Los Múltiples Rostros de la Imagen

Del realismo al hiperrealismo

En el siglo XVII, la escultura del mundo hispánico, pero muy especialmente la del Virreinato del Perú, era parte de la vida misma: las imágenes, provistas de cabello natural y ojos de vidrio y engalanadas con vestidos y joyas pretenden ser seres vivos con los cuales se puede conversar, pedirles cosas o apostrofarles su falta de comprensión para los sufrimientos de los mortales. Lo barroco, caracterizado por el deseo de aproximación a la muerte y la exaltación del dolor, entra en el vértigo de la mística y de la accesis utilizando la escultura como el medio más adecuado para expresarse. La estatuaria de ese momento puede relacionarse, en muchos aspectos, con el arte "pop" de nuestro tiempo y con el hiperrealismo escultórico del siglo XX en el que imágenes de vinil, como las de Duane Hanson, nos confunden con su presencia.

La corriente de escultura realista barroca tiene su base en los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio, que recomiendan una contemplación imaginativa del espacio o «composición de lugar», pero San Ignacio se dio cuenta de que la imagen mental no era suficiente y que se necesitaba el apoyo de una imagen visual[1]. El jesuita Luis de la Puente en sus *Meditaciones Espirituales* añade a los *Ejercicios* la consideración de las *Postrimerías* y, consecuentemente, una extensa meditación sobre la muerte, por lo que en el desarrollo de la obra ignaciana se llega a recomendar que el ejercitante, en un cuarto con las ventanas cerradas, haga la primera meditación delante de una calavera.

El Virreinato Peruano participó de este espíritu y así lo testifica Esquivel y Navia el año de 1739, quien nos dice que «*cuando un grupo de misioneros franciscanos pasa por Cuzco: explicaba uno de ellos la doctrina... seguíase el sermón... añadían al último muchas maldiciones*», y añade refiriéndose al

principal de los predicadores: «*Y el día 13 se aplicó fuego a un brazo, quemándose algo el cutis, por atemorizar a la gente. El día 17, sacó una calavera y amenazó la ciudad con una grande plaga*». Días después, en la Iglesia de Santo Domingo, «*el predicador sacó al púlpito un diablo pintado en un cuadro*»[2]. Estos actos que comenzaban dentro del templo tenían un final apoteósico en plazas y calles pues el mismo Esquivel nos dice: «*finalmente, predicaron en las casas y calles desde cinco balcones*». Este tipo de prédica está retratada en un cuadro del pintor cuzqueño Moncada, existente en el Museo de Santiago de Chile, donde se ve en primer plano a San Pedro de Alcántara predicando delante de la Catedral de Cuzco. Es una composición fantástica y atemporal que crea una situación imaginaria sobre hechos reales, pues si bien San Pedro de Alcántara nunca estuvo en Cuzco, en esta ciudad si se predicaba en las plazas.

Toda esta situación anímica colectiva con respecto al dolor y a la muerte hizo necesarias las imágenes sangrantes simulando estar vivas (**Fig. 102**) con sus ojos de vidrio y lágrimas del mismo material, se les añadía espejos en la boca para imitar el brillo de la saliva y se les colocaba cabellos naturales (**Fig. 103**). En las procesiones, las imágenes se «*saludaban*» en tanto que las andas eran movidas para simular los pasos. Es el gran teatro barroco que se vive intensamente y que aún persiste en la procesión de Corpus que actualmente se realiza en Cuzco.

Seguramente la Semana Santa tuvo las mismas características; como testimonio queda en Cuzco un «*Cristo con la Cruz a Cuestas*» articulado, el cual, mediante unas cuerdas, puede mover sus miembros (**Fig. 107**). Imágenes de este tipo son usuales y sirven para representar el "*Descendimiento*", donde un Cristo articulado es bajado de la cruz para luego ser colocado en el sepulcro. Una imagen así, aún en uso, existe en el pueblo de San Ignacio de Moxos (Bolivia) que fue misión jesuítica.

Una ceremonia muy importante en todos estos eventos es la de "*vestir*" al santo, cosa que sólo se permite a los cofrades. La ropa y otras pertenencias como joyas, pelucas de repuesto y otros aditamentos se guardan en un cofre celosamente custodiado.

Los relicarios y el contacto con el más allá

El catolicismo contrarreformista del siglo XVII pretendía universalidad, lo que equivalía llegar, no sólo a todos los ámbitos de la tierra, sino poner sus principios al alcance de todos; para ello se utilizó un

102. El Cristo de la Vera Cruz con cabellera natural adherida (detalle). San Francisco de Potosí (Bolivia).

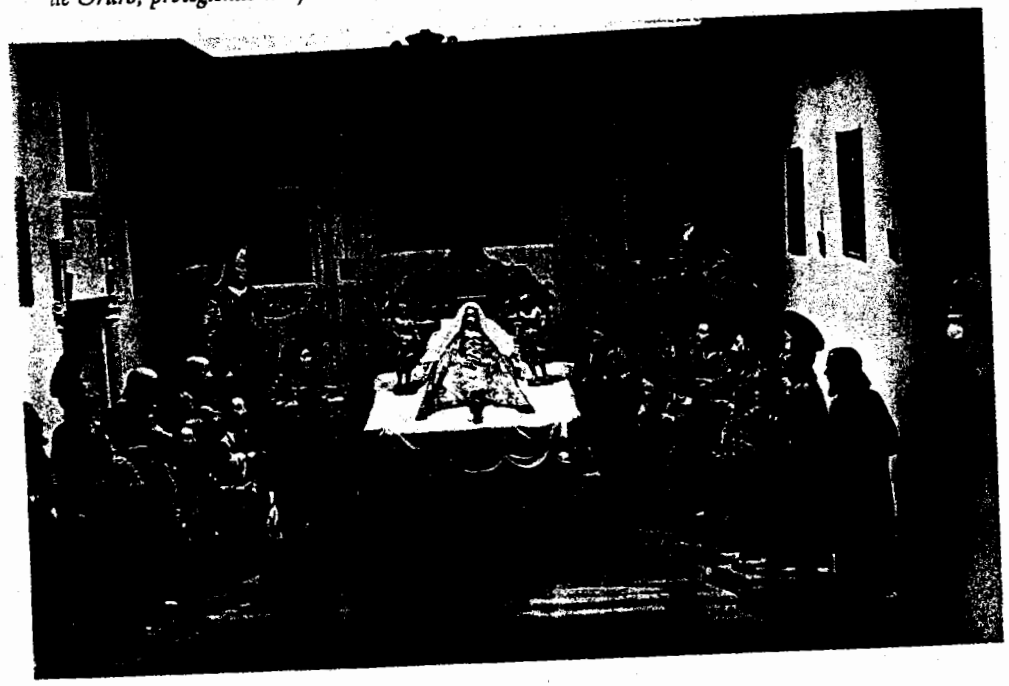
103. Imagen de la Virgen para vestir. Tiene ojos de vidro y la cabeza dispuesta para recibir una peluca.

104. Media talla en piedra berenguela.

105. Un imaginero en su taller de trabajo. Grabado de Paul Marcoy.

106. Relicario con la Virgen del Socavón, patrona de Oruro, protegiendo al ejército boliviano.

107. Cristo articulado. Cuzco.



108. La muerte de la Virgen. Convento del Carmen Alto. Quito.

arma tan poderosa como las artes visuales por medio de las cuales se puede llegar fácilmente a los iletrados (Fig. 106). Esta política se transmitió al Nuevo Mundo, aunque allí, junto con el barroco triunfante, pesó una gran carga medieval que puede detectarse en la persistencia de crucerías góticas y en el uso del sobredorado en las imágenes. Ambas corrientes, la medieval y la barroca, desembocan en una religiosidad exacerbada que fetichiza cuanto toca. De la primera nacen las peregrinaciones con la consiguiente búsqueda de un contacto entre el creyente y la imagen de devoción, pero el barroco busca la relación íntima y personal entre esta imagen y el fiel creyente. Esa unión se afirma cuando se puede poseer una parte del objeto deseado; esta parte es la que constituye la reliquia, a la que se provee de una cobertura especial (tela, metal, vidrio, piedra, etc.) y en la cual suele imprimirse o pintarse el «*retrato*» de la persona o imagen de donde proviene[3] (Fig. 106).

Esta unión entre lo sagrado, personificado por imágenes de Cristo, la Virgen y los santos, y el hombre que aspira a comunicarse con ellos, ha sido ampliamente estudiada por Weisbach como un fenómeno propio del barroco. Más profunda es la postura de Freedberg, quien nos habla del poder de la imágenes y todos los matices que adquiere la relación entre el hombre y el objeto inanimado que ha sido sacralizado y que por lo tanto tiene poderes «transferidos» y «transferibles»[4]. Estos poderes están en las partes del cuerpo del hombre santo ya difunto, como el cabello, y en las partes con las que este cuerpo tuvo contacto en vida, como el vestido y los objetos de uso personal. El contacto a veces se hace a través de una imagen; esto es propio de la estatuaria de Cristo y la Virgen que sacralizan ciertos objetos, como las cintas con su medida.

Muchas veces el «contacto» entre la reliquia y la imagen a la que ésta representa es sustituido por una simple bendición que suele darse en el santuario o templo principal del santo pertinente.

Los relicarios derivan en miniaturas pintadas sobre diferentes materiales como concha, madera o metal; guardan la reliquia dentro de sí, pero en la mayor parte de los casos sólo guardan relación con el santo representado a través de la bendición y de un letrero o pintura que los identifica.

Las reliquias reflejan las corrientes artísticas en su versión popular. Hay que decir, sin embargo, que muchos pintores de reconocido nombre, como el mexicano Juan Correa, pintaron y firmaron relicarios. Esto no nos debe extrañar pues los límites entre arte popular y arte "culto"

son imprecisos ya que los artistas de los siglos XVII y XVIII igual tallaban un retablo como una caja para guardar tabaco.

Con el correr del tiempo, los relicarios se sustituyen por el «*detente*», palabra que viene del verbo «*detener*». "Detente" es un imperativo que ordena no pasar adelante y va dirigido al demonio, la frase completa sería «*detente Satanás*». Hay la creencia de que el demonio no puede llegar a una persona que está protegida por un «*detente*», el cual no es otra cosa que un escudo. Ejemplo de ello son los "*escudos*" de monjas, tan populares entre las concepcionistas y jerónimas mexicanas del siglo XVIII. Estos escudos son grandes relicarios que en el caso de la concepcionistas tiene pintada la Inmaculada en una de sus caras.

La escultura en lienzo y la tradición incaica

La escultura más significativa del siglo XVI existente en Cuzco es el «Señor de los Temblores» de la Catedral que, según la tradición, fue obsequio de Carlos V, dato que sólo nos sirve para ubicarlo cronológicamente ya que el estudio técnico realizado sobre la imagen indica que es obra local. El año de 1978 se publicó un informe conteniendo el estudio de la técnica y materiales con que este Cristo estaba hecho, técnica que también se usó en el «Cristo de los Afligidos» de la Iglesia del Triunfo. El texto es el siguiente: «*Para la ejecución, el escultor debió realizar un manequí de paja del cual quedan huellas sobre la cual se aplicarían las primeras capas de tela encolada; una vez secas éstas, debió retirar la paja (quedando así la imagen hueca) y seguir con la tela encolada ensamblando el conjunto, y ya poniendo más cuidado en el modelado ayudándose al efecto con pasta de yeso; solamente en las manos y brazos encontramos elementos de madera. La corona de espinas está realizada con pita encolada y las espinas son astillas de cedro talladas...*»[5]. Ambas imágenes (Temblores y Afligidos), como se indica en el citado informe, fueron hechas con la misma técnica de tela encolada. Esto también se explica en términos de un contrato firmado en Cochabamba por el escultor Diego Ortiz de Guzmán, en 1573, para realizar un Crucifijo de bulto de estatura de hombre, donde el encomendante debía dar al escultor el ruan y cañamazo que fuera necesario para ello[6]. Diego Ortiz estuvo en Potosí, donde lo encontramos con taller montado en 1583 enseñando el arte de la escultura a Tito Yupanqui, autor de la imagen de la Virgen de Copacabana.

La tela que Diego de Ortiz pide no es en pequeña cantidad y la solicita expresamente para realizar la escultura. Ello confirma que los primeros Cristos o, en general, las primeras imágenes, se hicieron con la técnica descrita debido a la escasez de madera, lo que obligaba a recurrir a la tecnología indígena. Si bien el informe documenta una técnica mediante la cual la imagen se hace con alma de paja, sabemos que también se usó alma de barro, pues Yupanqui, al explicarnos cómo hizo la imagen de la Virgen de Copacabana, nos dice: «*nos poneamos a hazer el moldi di barro... si lo acabamos como oi y a por il mañana estaba quebrado, e dispoes lo tornamos hacer otra vez, y se tornaba a quebrar... y dispoes disto lo trabajamos con lienzo...*»[7]. Se entiende que sobre la imagen de barro se puso el lienzo.

Entre los años de 1560 y 1590 nos encontramos con esta técnica inusual tanto en Cuzco como en Potosí, técnica que consiste en el armado de un alma, ya sea de barro o de paja, con soportes de madera y/o maguey, estructura sobre la que se modela la imagen con lienzo y yeso quitándose luego el alma original.

Respecto a los soportes de maguey tenemos el testimonio del jesuita Bernabé Cobo que escribe hacia 1600 diciendo de esta planta: «*El tallo es derecho i liso, y despues de seco blanquecino y liviano, a modo de cañaheja. Tiene una corteza dura, que es la que le da consistencia, poco menos gruesa que un dedo; lo demás es todo corazón blanco, blando, fofo y liviano. El corazón es útil a los escultores porque del hacen imágenes de bulto muy perfectas y livianas*»[8].

Parte de la compleja técnica del "*Cristo de los Temblores*", que utiliza maguey, pasta, paja y pitas, se ha conservado en la imaginería popular; así, hay un Cristo Crucificado procedente de Comarapa (cerca de Cochabamba), pintado sobre lienzo, con cabellos de pita y corona de espinas naturales, el cual tiene una tela adicional como paño de pureza. El lienzo está en el Museo Nacional de Arte de la Paz.

Debemos preguntarnos, ¿cuál era el antecedente de esta técnica?, ¿tal vez incluyó en alguna medida la escultura propia de los incas? Ellos, a diferencia de los pueblos andinos que les antecedieron y que hicieron escultura de talla completa, dan categoría de imagen a las piedras en su forma natural, tal ocurre con Huanacauri. Los incas veneraban aquellas piedras que, conservando su forma, recuerdan por su volumetría a ciertos animales o seres humanos, hecho explicable, ya que los mitos nos hablan de innumerables personajes que se convirtieron en piedra. Cobo, al mentar la octava huaca en el octavo ceque del Chinchaysuyo, nos dice: «*era una*

casa dicha Mamararoy, en que eran veneradas ciertas piedras que decían fueron mujeres de Ticci-Viracocha, y que andando de noche, se habían vuelto piedras...»[9] Asímismo, indica que la sexta huaca, correspondiente al séptimo ceque del Antisuyo, se llamaba: «*Chuquicancha, la cual cuentan que sacando la piedra la hallaron como en figura humana; y desde allí por cosa notable la adoraron*»[10].

Todo ello nos hace pensar que entre los incas hay escasa tradición de escultura en piedra en el sentido de reproducir en tres dimensiones un ser dado, sea antropomorfo o zoomorfo. Tan sólo se conocen algunas representaciones de pumas y cóndores de piedra y alguna estatua de metal de regulares dimensiones, como la de Punchao, sacada del Coricancha y llevada a Vilcabamba; sin embargo, eran usuales las pequeñas figuras metálicas representando hombres, mujeres y camélidos, que se usaban como ofrenda[11]. En este caso, las figuras se representaban desnudas pues se las debía "*vestir*", entendiendo por "*vestir*" cubrirlas con ricos textiles; de esta manera, lo textil desempeña un papel en el manejo escultórico incaico. Así vemos cómo la costumbre barroca de "*vestir santos*" no era ajena a la tradición escultórica andina.

Si bien los incas difícilmente concebían escultura de madera, no tenían dificultad para aceptar las de tela ya que algunas imágenes del Coricancha, concretamente aquellas que representaban al Sol y al Trueno en su forma trina, eran de tela. Cobo nos dice: «*había en el mismo templo otras tres estatuas del Sol, las cuales eran hechas de unas mantas muy gruesas y tupidas, de manera que se tenían sin artificio*». También dice: «*Llamaban al Trueno con tres nombres: el primero y principal era Chuquiilla, que significa resplandor de oro; el segundo Catuilla, y el tercero Inti Illapa, de cada nombre destos hicieron una estatua de mantas de la misma forma que las del Sol*»[12].

Estatuas de tela, como los Cristos Crucificados de la Catedral de Cuzco y Cochabamba, podrían responder a la tradición incaica, a la cual se adecuaron los artesanos venidos allende el mar y, por supuesto, la utilizaron los propios indios. Así, la imaginería producto de este mestizaje admite los textiles como material propio de la escultura, junto con el maguey.

Escultura y culto idolátrico: Copacabana

Al estudiar la figura del escultor indio Francisco Tito Yupanqui hay que tener en consideración la importancia de Copacabana como gran centro de idolatría anterior al incario, y el papel que iba a jugar la imagen de la Virgen al sustituir al ídolo más antiguo y de mayor veneración en la zona.

En Copacabana, a orillas del lago Titicaca, se adoraba a un dios (o diosa) del cual dice Calancha: «*Era de piedra azul vistosa y por esta piedra y su Idolo se llamaba el pueblo Copacabana, lugar o asiento donde se puede ver la piedra preciosa. Este Idolo no tenía más figura que un rostro humano, destroncado de pies y manos, el rostro feo y el cuerpo como pez*»[13]. Añade el cronista: «*A este adoraban por dios de su laguna, por creador de sus peces y dios de sus sensualidades...*». Encontrado el ídolo hacia 1560, fue arrojado al lago y se sustituyó su culto por el de la Virgen María, siendo los agustinos, y principalmente Ramos Gavilán, quien establece las bases teóricas de esta sustitución[14].

La Virgen fue pedida por los Anansayas, ayllu de los Incas, en tanto que los Urinsayas originarios proponían como patrón a San Sebastián. La lucha fue tan enconada que nos preguntamos cuál era el interés de los Urinsayas por el patronazgo de San Sebastián. Sabemos que por esos años hubo grandes heladas y que se hacían rogativas a este santo para que las detuviera. Cobo habla de un «*hombre que estaba en el cielo... con una maza en la mano izquierda y una honda en la derecha... las cuales daban aquel resplandor del relampago cuando se revolvía para tirar la honda; y que el estallido della causaba los truenos, los cuales daba cuando quería que cayese agua*»[15]. Al parecer, San Sebastián fue identificado con este personaje que, cual otro Illapa, era causante de las tempestades[16]. Rechazado San Sebastián y aceptada la Virgen como patrona de Copacabana, su culto sustituye la adoración del ídolo lacustre con cuerpo de pez y rostro humano. María se apropia del nombre del ídolo.

La imagen que Tito Yupanqui hizo para Copacabana copiaba la Virgen del Rosario de Santo Domingo de Potosí, la que a su vez era réplica de la que Roque Bolduque hizo para Lima[17]. Iconográficamente, la imagen de Copacabana está en la línea propia de la escultura española del bajo Renacimiento, cuyo máximo representante fue Juan Bautista Vázquez , pero tiene un cierto hieratismo propio de la estética indígena y se usó en ella la técnica propia del maguey.

En el caso de Tito Yupanqui, el sustrato idolátrico está implícito, no ocurre lo mismo con otras imágenes que llevan dentro de sí partes del cuerpo que se quiere indirectamente representar. Tal el caso de una pequeña estatua que guardaba el ayllu del Inca Paullu en el Cuzco[18]. Cobo nos dice que cuando este Inca murió «*le hicieron una*

estatua pequeña y le pusieron algunas uñas y cabellos que secretamente le quitaron; la cual estatua se halló tan venerada de ellos como de los otros cuerpos de los Reyes Incas»[19]. Oficialmente, el ayllu del Inca Paullu encargó la imagen de San Cristóbal, patrono de su parroquia, la cual se hizo con el hiperrealismo propio del siglo XVII. La imagen está atribuida al escultor indio Guamán Maita.

Esta imagen fue restaurada por el Instituto Nacional de Cultura del Perú, pudiendo verse que tiene una estructura básica sobre la cual se aplican las partes de maguey, espinas y pita, obteniéndose así el volumen de la estatua. La novedad está en que se han puesto a los dedos uñas hechas de cuerno desgastado y en la boca dientes naturales de animal[20].

Otro caso de idolatría disimulada se da en los pequeños retablos dedicados a Santiago, venerado como Illapa, dios del Rayo. Las imágenes del apóstol hoy se conservan junto a piedras meteóricas que se colocan desembozadamente junto con el santo.

La práctica de colocar en el interior de las imágenes objetos sagrados pre-hispánicos, entre los que estaban determinadas piedras, fue corriente durante la colonia. Recordemos las recomendaciones de Arriaga, advirtiendo que los indígenas colocan «huacas» dentro de las imágenes y en los altares, costumbre que por los testimonios que hoy quedan vemos que no pudo erradicarse del todo[21].

El proceso de sacralización a nivel popular

En el Archivo Municipal de Oruro hay un documento que da cuenta de cómo nacieron algunas devociones en manos de mestizos e indios (Fig. 105)[22]. En el caso que nos ocupa, se finge comunicación con el más allá y con la muerte, se cuenta con la presencia de Santiago, santo bien conocido por su carácter ambivalente, como el apóstol señor de las heladas, por una parte, y como dios del rayo (Illapa), por otra. Una Virgen "milagrosa" preside los rituales y es el objeto visible de las reuniones, cuyo maestro de ceremonias es un indio llamado Domingo (o Bartolomé) Ramírez, reputado como hechicero.

El proceso tiene lugar en la Villa de Oruro, a donde llevan al reo desde el pueblo de Paria. Es importante indicar que dos pintores del Cuzco intervinieron en las ceremonias de sacralización, pues ellos son los que tienen que ver directamente con la imagen en cuestión, que es una Virgen de Guadalupe, traída por Ramírez desde Copacabana.

Juan Martínez Montañés. Cristo crucificado. Lima.

Máscara del Sol. Chivay (Arequipa).

Máscara de chuncho con la frente herida. Colección Quipus (La Paz, Bolivia).

Santa Rita de Casia con la frente herida. Iglesia de San Agustín (Potosí, Bolivia).

Extraña este hecho pero, dada la tardía fecha de 1780, es posible que la devoción de Guadalupe se hubiera superpuesto a la de Copacabana.

Se indica que Domingo Ramírez llevaba consigo «*una imagen de Ntra. Sra. de bulto de la devoción de Guadalupe de media vara de alto*». Previamente, Ramírez había levantado una capilla en Caihuasi, distante seis o siete leguas de Oruro. Se le acusa de que allí reunía a los indios en las siguientes circunstancias: "*de noche los conbocaba a la capilla... apagaba las velas... y estando a oscuras dentro de la capilla decía que Ntro Señor le hablaba, y para esto se ponía en cruz... pedía que respondiesen al Señor que les hablaba, y a Santiago y a la Virgen de Guadalupe...*". Esto es lo que certifica Martín Mamani.

Otro testigo, Francisco Calli, que llegó a la estancia de Cariguasi, procedente de Potosí, indica que le dieron la noticia de "*como había una imagen de milagros que había traído un indio que ahora está preso, llamado Domingo Ramírez y habiendo estado su mujer enferma (la del testigo), la dejó allí porque el indio le dijo que la Virgen Santísima había de hacer milagro con ella...*", y añade que "*el dicho indio Domingo Ramírez una noche como a la mitad de ella dio de gritos a la gente que había en los ranchos diciendo que fuesen luego a la capilla porque un señor y una señora los llamaba... allí se juntaron indios e indias y entraron en la dicha capilla poniéndose los hombres a un lado y las mujeres a otro... y estando a escuras les decía que bajaba nuestro Señor... Santiago y otros santos y que viesen que les hablaba y les decía que como estaban y que si estaban allí todos y respondían que estaban buenos y luego les decía que diesen golpes... y luego les decía que se habían de morir que restaurasen sus vidas dando dádivas de corderos, mantas y llicllas y plata...*".

Más interesante el testimonio de la mulata libre llamada Juana (sic), para quien Ramírez era "*indio hilsa*", que significa hechicero. Hacía un año que Ramírez había llegado a la casa donde ella vivía y supo que "*en el aposento de un indio pintor que allí estaba llamado Bartolo habían hecho un altar muy lindo con muchas luces...*".

La hija de la mulata, llamada Josefa de Alcalá, observó a Ramírez y al pintor durante varios días y como testigo indica "*que vió desde una ventana de su cuarto a las dos de la mañana... que el dicho indio hilsa con su mujer y el dicho indio pintor y a un hijo suyo llamado Jerónimo... y otros muchos indios que se habían juntado y entre ellos otro indio llamado Juan Panadero, andaban de rodillas en forma de procesión con rosarios en las manos dando vueltas alrededor de la Sma. Cruz que habían quitado del pozo y puesto en la mitad del patio y acabado se entraron al aposento del dicho indio pintor...*". «*Entonces la testigo se acercó a la puerta a ver lo que*

hacían y reconoció que estaban a oscuras y que se estaban azotando y lloran-
do los indios diciendo que les perdonase sus pecados y esta testigo oyó una voz
que decía que él era el Muerte Compadre y los que habían faltado de aquella
junta los había de castigar», luego vio a Ramírez "*diciendo que él era*
Santiago y que cómo estaban sus hijos y los indios le respondieron que buenos
y luego oyó otra voz que fingía mas delgada que era la Virgen Santísima que
preguntaba que como estaban ellos respondían que estaban bien y luego hizo
un ruido dentro de la casa tremendo, oyó una voz que decía que venía el
Espíritu Santo..."[23].

También toman declaración a Juana Francisca, mujer del maestro pintor Jerónimo, quien dice que Ramírez "*traía una imagen de Ntra Sra. de bulto que tenía un brazo quebrado y pidió el dicho indio al suegro de esta testigo llamado Bartolo que es pintor que se la aderezase y la pusiese muy linda porque era de milagros...*".

Luego testifican el indio Juan de la Cruz de Sicuani, María Poma de Sicasica y María Capcome de Laja, ésta indica que Ramírez, al fabricar la capilla, tenía la intención de fundar una cofradía de Ntra. Sra. de Guadalupe.

Ramírez, en su declaración, dice que es natural del pueblo de Yunguyo, del ayllo Anco-tancca, de la parcialidad Anansaya, y que fundó una capilla en el pueblo de Caiguasi. Que había consultado con el indio Martín y al ver que estaban tan apartados de la parroquia decidieron fundar una capilla y que allí llevó una imagen que trajo del pueblo de Copacabana y que lo hizo por encargo del alcalde Francisco Condori.

En folio 20 no figura como Domingo sino como Bartolomé Ramírez Inaro, preso «*por haberse el susodicho publicado Hilsa, que en el idioma de los indios significa y quiere decir, tanto como profeta de Dios*». Se le acusa de que "*con color de devoción fabricó una capilla en el paraje de Caihuasi en el distrito del beneficio de Paria... ajuntando y convocando de ordinario los indios de todas aquellas comarcas y de noche apagando las velas... daba a entender a los circunstantes que allí se le aparecía Ntro. Señor Jesucristo, la Virgen Santísima madre y otros santos y en representación le comunicaban lo que los indios y otras gentes debían hacer...*".

Finalmente, se le toma declaración al pintor Bartolomé Atauri Machi, del Cuzco, de la parroquia de Santiago, que residía en Oruro. Confirma haber participado en la construcción de la capilla y ayudado a Ramírez a recoger limosnas y cantar coplas. También confirma los detalles de la ceremonia realizada en Oruro.

Se sentencia a Ramírez a que sea sacado a caballo desnudo de medio cuerpo arriba y le sean dados doscientos azotes por las calles públicas a voz de pregonero, y se lo condena a seis años de servicio en la Casa de la Moneda de la Villa de Potosí.

El expediente muestra el nacimiento, en este caso abortado, de una devoción popular por obra de un indio reputado como hechicero y falso profeta capaz de convocar a muchos indios desde diferentes parajes. La inclusión de dos pintores en el proceso, Bartolomé Atauri y su hijo Jerónimo, muestra hasta qué punto los artistas estuvieron involucrados como testigos o como obreros de imágenes, en hechos "*milagrosos*". La credulidad y el fraude con miras a obtener beneficios económicos, fueron los ingredientes de esta clase de sucesos, más un sustrato de la antigua idolatría que había condicionado a los indígenas a suponer posibles las apariciones por intermedio de un "profeta". No menos crédulos eran los españoles que vivían la mística barroca en su fase más intensa, aún en pleno siglo XVIII.

La máscara

Si en alguna forma pervivió la imaginería virreinal es en la máscara[23]. El uso de la máscara significa el abandono de la propia personalidad para adquirir una personalidad diferente: la del otro. Es el desdoblamiento del yo, el abandono del ser cotidiano para ser objeto de una transformación, es la metamorfosis hacia algo excepcional que generalmente está ligado al mito o a la representación del arquetipo. En la máscara, el carácter queda definitivamente fijado en la mueca, el color y la forma misma.

En los Andes, las máscaras provienen de dos vertientes: la tradición pre-hispana y la "*mascarada virreinal*", que era un desfile nocturno que incluía danzas y representaciones teatrales con elementos de muy diversa procedencia. Así, en las mascaradas potosinas descritas por Arzans y Vela vemos indistintamente a los Incas, a los turcos, a los reyes romanos, a los etíopes y a las sibilas.

Es importante referirse a las técnicas actualmente utilizadas pues ellas muestran la pervivencia simultánea de lo prehispánico y lo virreinal y la transferencia de la imagen cristiana a la máscara totémica.

Hoy es usual el uso de yeso sobre soporte de fieltro, tal el caso de la máscara "*diablo*" (incluido San Miguel y la "*China Supay*", que

representa la tentación carnal) y de la máscara del "*chuncho*" u hombre de la selva herido en el rostro. En este último, la técnica es muy similar a la utilizada en la representación de algunos santos, también heridos en el rostro, como Santa Rita de Casia. En muchos casos, las máscaras están muy próximas a las "*encarnaciones*" de los escultores virreinales, quienes ponían tela encolada para el ropaje de sus imágenes cubriéndola de una pasta de yeso, luego se colocaba bol arménico, pan de oro y pintura, barnizando finalmente con copal o incienso. En las "*carnaciones*", donde el cuerpo se dejaba visto, el proceso era más simple pues sobre el estucado de yeso se imitaba la carne con pintura, barnizándola luego. A continuación, se colocaban ojos de vidrio, espejos en el paladar, pestañas y cabellos postizos. En las heridas de los Cristos también solía ponerse vidrio o una fuerte capa de barniz para imitar la acuosidad, también era usual poner cristal o una gota de barniz para imitar las lágrimas. Los imagineros, denominados muchas veces pintores, eran hábiles en la creación de mascarillas que se colocaban a las cabezas de los diferentes santos. Las máscaras actuales de "*San Miguel*", la "*China Supay*" y la "Chuncha" mantienen esta técnica. Las caretas de la "*Diablada*" y la "*Morenada*", comparsa que rememora a los esclavos africanos, son enriquecidas con aditamentos actuales como focos, con lo que imitan los ojos. Similar, pero sin aditamentos ajenos al estuco, es la técnica utilizada en los "*Pacochis*", «*Tucumanos*», y otras máscaras que representan hombres blancos. En todos estos casos, la persistencia de la imaginería virreinal es evidente y nos da el testimonio de la utilización de la imagen con fines de crítica y/o rememoración histórica.

Un segundo grupo lo conforman las máscaras de cuero que, a nuestro parecer, responden a una técnica prehispana, ya que además del cuero pueden usarse exóticas pieles de animales y diferentes plumajes. Tal el caso del «*ukumari*» u oso, así como las representaciones del cóndor. La máscara de cuero tiene raíces muy antiguas, basta referirnos al texto de Huarochiri que nos lleva al origen mismo de la trasmutación, el cual dice "*El (dios) que llamamos Ñamsapa había sido un hombre... De él decían: es él nuestro origen; fue él quien primero vino a estas tierras y se apropió de ellas. Por eso le recortaron el rostro (y transformándolo en máscara se lo colocaron encima de los suyos) y bailaron disfrazados así*". El texto, más adelante, dice: «*cuando capturaban en la guerra le cortaban el rostro bailaban llevándolo*»[25].

Otro grupo de máscaras son las tejidas en lana que usan los Collas de Paucartambo y la máscara de "Kusillo" o mono, que se hace en tela burda. Estos ejemplos no tienen claro antecedente europeo, donde lo usual es el antifaz, que en el folklore andino se sustituye con velos o cuentas colgantes que cubren parcialmente el rostro. Tal ocurre con los "*huaca-tocoris*" o la "*llamerada*". Algunos, como los "*callahuayas*", utilizan lentes ahumados, los que podemos considerar como un reverso del antifaz.

Las máscaras de metal, para cuyo origen nos tenemos que remontar a la cultura Tiahuanaco, perviven en la colonia con las mismas características de una máscara de yeso destinada a fijar el carácter del danzante. Hoy se ven máscaras de malla de alambre muy tupido sobre las que se pinta el rostro, hacen el oficio de velo y probablemente hay que consideradas herencia de tules engomados.

El carácter de "imagen" no sólo viene en la máscara si no en toda la vestimenta del danzante; podemos ejemplificar esto con los "*kena-kena*", que llevan peto de "*otoroco*" o tigre andino y tienen un plumaje circular y colorido sobre el sombrero, el cual recuerda el arcoiris. Es una relación que se evidencia en los keros, donde de la boca de un puma u otoronco sale un arcoiris que a veces suele estar acompañado de nieve. Es un antiguo mito que también se encuentra en el texto de Huarochiri. Allí, Pariacaca da a su hijo Huatiacuri un traje de nieve; él, deslumbró a todos, trayendo luego un puma rojo y bailando con él, hasta conseguir que aparezca en el cielo el arcoiris[25].

Los múltiples rostros de la imagen, desde la sangrante estatuaria barroca hasta la máscara totémica, llegaron a nosotros a través de las mascaradas virreinales y del folklore. Fue la imagen tridimensional, más que ninguna otra, la encargada de llevar a nivel del pueblo ideas y conceptos complejos y propios del cristianismo post-tridentino; también fue la que conservó, a través de la máscara, los mitos prehispánicos. En ambos casos, se dotó a estas imágenes de vida y movimiento creando un mundo fantástico que permitía huir de la dura realidad cotidiana.

Notas

1. SEBASTIÁN (1981), págs. 62 y 94 y ss.

2. ESQUIVEL Y NAVIA (1980) Tomo II, pág. 265.

3. Ver MARTHA J. EGAN (1993).

4. FREEDBERG, pág. 29.

5. QUEREJAZU (1978), pág. 139.

6. MESA-GISBERT (1972), págs. 36 y 37.

7. IBIDEM.

8. COBO (1956) Tomo I pág. 279-289.

9. COBO (1956). Tomo II, pág. 174. Debemos entender por *ceque* lugar sagrado equidistante del Cuzco en varias leguas en el que se adoraba un objeto sacralizado, denominado "huaca".

10. IBIDEM, pág. 178.

11. IBIDEM, pág. 167.

12. IBIDEM. Tomo II, págs. 157 y 160.

13. CALANCHA (1972), pág. 39.

14. RAMOS GAVILÁN (1976), pág. 156.

15. COBO (1956), pág. 160.

16. MESA-GISBERT (1991), pág. 202.

17. Para la Virgen de Copacabana ver MESA-GISBERT (1972), págs. 73 a la 85.

18. PAULLU, hermano de Atahuallpa que colaboró con los conquistadores.

19. COBO. Tomo II, pág. 103.

20. QUEREJAZU (1980).

21 ARRIAGA (1968), pág. 269.

22. Agradezco a Rossana Barragán el haberme dado a conocer este expediente que he podido analizar.

23. Este acápite se basa en mi trabajo "Introducción al estudio de la máscara" publicado en *Arte popular en Bolivia,* Instituto Boliviano de Cultura. La Paz, 1988.

24. TAYLOR, pág. 109.

El Control de lo Imaginario: Teatralización de la Fiesta

En el siglo XVII la sociedad virreinal entra en un período de confrontación entre el mundo circundante y la vida que se espera para después de la muerte. Esto hace que una buena parte de sus miembros, tanto en forma individual como colectiva, vivan pendientes de la religión, la cual ofrece una otra vida, y pendientes también de la conservación de la honra, esta última como una manera de trascender ante los hombres. Todo individuo está rodeado de un gran aparato formal que es el que provee, a través de la arquitectura y el arte, el escenario adecuado para esa actuación efímera que es el vivir. Las grandes residencias, los templos y, en especial, las plazas, son el marco adecuado para el hombre del siglo XVII, que ha hecho de su vida una representación. *El gran teatro del mundo,* de Calderón de la Barca, da testimonio de esta actitud.

En el Virreinato Peruano, en todas las ciudades y pueblos se hizo de las fiestas una parte constitutiva, y muy importante, dentro del diario vivir. Las referencias a estos sucesos nos ayudan a comprender todo un mundo del cual somos herederos.

Quedan varias pinturas que dan testimonio del aparato formal propio de las fiestas como la serie de la Procesión de Corpus de Cuzco (hacia 1680). Quedan también las pequeñas piezas teatrales que, insertas en los festejos, daban su mensaje político y/o religioso; eran el parlamento explicativo propio de cada ocasión. En su conjunto, la fiesta era un gran ballet callejero en el que participaban las autoridades, tanto civiles como eclesiásticas, los gremios y los principales grupos étnicos: españoles, indios y africanos. En los eventos civiles los españoles sacaban en cabalgata a sus reyes, los indios a la dinastía incaica y los esclavos negros a los «reyes etíopes». Otros grupos, como los judíos, solían estar ausentes, excepto en alguna ocasión que se los representó en forma jocosa.

El teatro en la forma de drama sagrado era parte integrante de las fiestas. En las «mascaradas» se decían loas y en las procesiones se representaban dramas sacros y autos sacramentales. El componente literario estaba aderezado con danzas, máscaras, arcos triunfales, carros y altares callejeros, en frente de los cuales se solía bailar y decir algún diálogo.

El historiador potosino Arzans Orsúay Vela relata muchas *«mascaradas»*, tantas que sería largo consignarlas; sin embargo, vale la pena mencionar la que se hizo en honor del Arzobispo Diego Rubio Morcillo de Auñón cuando, nombrado Virrey, pasó por Potosí camino a Lima. En la mascarada nocturna[3] hubo un carro con un mancebo que hacía de «princesa indiana», salieron luego dos niños que representaban a Europa y América, todo en versos escritos por el agustino Juan de la Torre[4]. Dice el cronista: *«a la mitad de aquella Loa cantada salió de la bocamina de aquel Cerro (de Potosí) un indiecillo a la propiedad de cuando labran las minas»*. Cuando el carro partió, terminada la representación, se siguieron otros papeles como *«el Sol, la Luna y los Planetas, todos en caballos con ricos aderezos»*, y *«por último iba en unas andas uno de los Ingas o Rey del Perú con sus coyas»*.

En estas descripciones se ve cómo el elemento indígena fue componente de las fiestas en forma tan persistente, tanto que nacido en las primeras representaciones perviven hasta hoy en festividades como la del Gran Poder de La Paz o el Carnaval de Oruro[5].

La presencia del otro en las fiestas: indios, negros, turcos y judíos

La Epifanía o Adoración de los Reyes Magos representa la manifestación de Cristo a los gentiles; por ello los tres reyes tradicionales simbolizan las razas del mundo: blancos, negros y cobrizos. En función de los pueblos representados estaríamos ante europeos, africanos y asiáticos, mostrados estos últimos como sarracenos. Por eso es importante la inclusión de un indio, Inca en este caso, en algunos lienzos de la Epifanía, siendo los más conocidos los que se pintaron en los pueblos de Juli e Ilabe a orillas del lago Titicaca.

En 1988, Margot Beyersdorff publica el drama *La adoración de los Reyes Magos*, el cual se representa en la ciudad de Cuzco, en el barrio de San Blas. La obra se basa en un texto de Palomino y reconoce la existencia de otro drama, alterado y muy corto, que se representaba en Cacha, pueblo relativamente cercano de Cuzco[6]. Tradicionalmente, se cree que esta pieza fue traída desde Potosí por los mitayos. El Rey Gaspar es el que habla en quechua, afirmando así su procedencia étnica.

La representación de Cuzco está acompañada por una cabalgata callejera que llega hasta Herodes, quien espera en un balcón. En Cacha, la representación termina con la carrera de los tres Reyes, que determinará el augurio de un buen o mal año. Si vence el rey blanco, el año será bueno; si vence el negro, el augurio es malo.

La fiesta de Reyes es la ocasión para incluir varios conjuntos de negros que finalmente derivan en las diferentes danzas que simbolizan a los esclavos; las hay en casi todas las localidades andinas desde Paucartambo hasta Potosí, siendo hoy en día una de las más famosas «La morenada», que se baila en el Carnaval de Oruro. Lleva un «caporal» con látigo y un rey, vieja reminiscencia de los «Reyes Etíopes», que participaban en las mascaradas de los siglos XVI y XVII.

Para el mundo hispánico, que festejó largamente sus victorias contra los «turcos», sobre todo a raíz de Lepanto, la inclusión de los «sarracenos» era imprescindible. Asimismo, Santiago matamoros recobra su vigencia transformado en Santiago mata-indios, por lo que la palabra «turco» es un eufemismo para demostrar lo gentil, lo no cristiano. En tal sentido los turcos estuvieron presentes en las procesiones de Santiago, como lo consigna Raez Retamozo (**Fig. 118a**), en su trabajo sobre el valle del Colca (Arequipa)[(7)]. En las pinturas el «turco», que generalmente se opone al rey de España, quien defiende la Eucaristía, lleva turbante y un gran capirote puntiagudo.

Sólo conocemos un caso en que los judíos fueron representados, se trata de una comparsa -al parecer jocosa- en que los judíos están así descritos por Diego de Ocaña (año 1600): *«entraron en la Iglesia más de sesenta hombres de Extremadura... vestidos todos de judíos, con martingalas coloradas y trajeron una novia judía... Delante de la novia cantaron un par de tonadas... y después bailaron»*. Al igual que a los negros, a los judíos se les da un carácter burlesco.

Teatro, danzas y procesiones en honor a la Virgen

Hay una obra teatral dedicada a la Virgen de Guadalupe, la cual fue escrita en Potosí el año de 1600 por el fraile jerónimo Diego de Ocaña, quien viene a América a promover la devoción de María. Es pintor y nos deja imágenes de la Virgen en Lima, en Potosí y en Chuquisaca[8].

El humanismo, propio del Renacimiento, se hace presente en los personajes de la antigüedad clásica, ya sean dioses o filósofos. Cuando las fiestas eran religiosas se mostraban los santos, siendo infaltables Santiago, patrón de los españoles, y los santos americanos como Santa Rosa de Lima; también estaban presentes compañías de ángeles militares, los cuales eran representados por indios. Asímismo, en las fiestas religiosas era usual representar la lucha del demonio con los ángeles, escena teatralizada que queda en las danzas de hoy, especialmente en la Diablada de Oruro (Bolivia) y los Sajras de Paucartambo (Cuzco, Perú).

Todo este aparato servía para transmitir los dogmas católicos que eran difíciles de comprender sólo a través de los sermones y de las explicaciones de la doctrina. La vivencia de los personajes de la farándula daba una realidad casi tangible a reyes, santos y dioses, de manera que su presencia era tan convincente como lo puede ser el cine en nuestros días.

El drama como transmisor de ideas

Así como la representación formal de algunos mitos se expresa en la decoración barroca de los templos, la tradición verbal está presente en la fiesta, donde la representación teatral juega un papel importante no sólo como realce de determinados acontecimientos sino como transmisora de ideas. Al respecto, es muy explícita la égloga titulada «*El Dios Pan*", que fue escrita por Diego Mejía de Fernangil, entre los años de 1607 y 1621, con ocasión del establecimiento de la Hermandad del Santísimo Sacramento en la Villa de Potosí[1]. En esta obra, el pastor cristiano Melibeo trata de convertir a su amigo Damón, que es pagano; para ello, lo lleva a una fiesta que se realiza en Potosí. El asombro y placer que la fiesta produce en Damón es causa de que se haga cristiano.

La conversión se daba por el asombro ante un espectáculo que anticipaba la presunta belleza del Paraíso celeste, que estaba destinado a los buenos cristianos. Mejía describe así este asombro:

> Suspenso y asombrado, o Melibeo,
> estoy, pues lo que veo, con mis ojos
> me perecen antojos o ilusiones;
> .....pues el oro
> perlas, plata y tesoro que esparcido
> columbro y repartido en la ancha plaza,
> me ofusca, turba y embaraza...

El «*Dios Pan*», de Fernangil, es la Eucaristía, la cual sustituirá al «Dios Pan» gentílico adorado por el pastor Damón, cuya descripción parece corresponder a un ídolo prehispánico. Esta no es la única vez en que la idolatría andina se recubre con el lenguaje clásico, pues el «*monstruo siniestro*» adquiere para Mejía la forma del Dios Pan. Otro tanto hace Fernando de Valverde en su obra «*El Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*» (Lima 1641), donde Venus, junto a sátiros, ninfas y cupidos, circula por Ilabe, Copacabana y Tiquina con la mayor naturalidad.

Buscando el símil de la mitología clásica era más fácil explicar la idolatría, ya que los españoles y criollos ilustrados estaban familiarizados con los dioses de la antigüedad clásica, pues eran herederos del humanismo renacentista. Por otro lado, Mejía pretende mostrar a la Eucaristía como Sol, planteando la identificación Dios=Sol, identificación que se evidencia en varias representaciones pictóricas[2] que se estudia en la obra de Tristan Platt *Los guerreros de Cristo* (La Paz, 1996).

La égloga sobre el Dios Pan plantea un puente dialéctico entre dos sociedades ideológicamente muy distantes, la indígena y la europea, iniciando un proceso que pretende el control de lo imaginario.

La fiesta

Para comprender la sociedad colonial es necesario hacerse cargo de lo que la fiesta significó para ella, entendiendo por «*fiesta*» la serie de espectáculos que se daban en determinados eventos. Había fiestas en «*Corpus Cristi*», en los días propios de cada santo, cuando subía al trono un nuevo rey, en honor de los virreyes, etc. En estas fiestas se realizaban procesiones y desfiles matutinos, así como «*mascaradas*», que eran desfiles nocturnos en los que salían los diferentes grupos vestidos a la manera de Incas, reyes de España, etíopes y personajes mitológicos.

Las representaciones teatrales de temas profanos tenían lugar en los coliseos o corrales de comedias, pero cuando el asunto era religioso estas representaciones se hacían en los atrios de las iglesias o plazas, otro tanto ocurría con el teatro en lengua indígena y con los actos cívicos.

El teatro en la forma de drama sagrado era parte integrante de las fiestas. En las «mascaradas» se decían loas y en las procesiones se representaban dramas sacros y autos sacramentales. El componente literario estaba aderezado con danzas, máscaras, arcos triunfales, carros y altares callejeros, en frente de los cuales se solía bailar y decir algún diálogo.

El historiador potosino Arzans Orsúay Vela relata muchas «*mascaradas*», tantas que sería largo consignarlas; sin embargo, vale la pena mencionar la que se hizo en honor del Arzobispo Diego Rubio Morcillo de Auñón cuando, nombrado Virrey, pasó por Potosí camino a Lima. En la mascarada nocturna[3] hubo un carro con un mancebo que hacía de «princesa indiana», salieron luego dos niños que representaban a Europa y América, todo en versos escritos por el agustino Juan de la Torre[4]. Dice el cronista: «*a la mitad de aquella Loa cantada salió de la bocamina de aquel Cerro (de Potosí) un indiecillo a la propiedad de cuando labran las minas*». Cuando el carro partió, terminada la representación, se siguieron otros papeles como «*el Sol, la Luna y los Planetas, todos en caballos con ricos aderezos*», y «*por último iba en unas andas uno de los Ingas o Rey del Perú con sus coyas*».

En estas descripciones se ve cómo el elemento indígena fue componente de las fiestas en forma tan persistente, tanto que nacido en las primeras representaciones perviven hasta hoy en festividades como la del Gran Poder de La Paz o el Carnaval de Oruro[5].

La presencia del otro en las fiestas: indios, negros, turcos y judíos

La Epifanía o Adoración de los Reyes Magos representa la manifestación de Cristo a los gentiles; por ello los tres reyes tradicionales simbolizan las razas del mundo: blancos, negros y cobrizos. En función de los pueblos representados estaríamos ante europeos, africanos y asiáticos, mostrados estos últimos como sarracenos. Por eso es importante la inclusión de un indio, Inca en este caso, en algunos lienzos de la Epifanía, siendo los más conocidos los que se pintaron en los pueblos de Juli e Ilabe a orillas del lago Titicaca.

En 1988, Margot Beyersdorff publica el drama *La adoración de los Reyes Magos*, el cual se representa en la ciudad de Cuzco, en el barrio de San Blas. La obra se basa en un texto de Palomino y reconoce la existencia de otro drama, alterado y muy corto, que se representaba en Cacha, pueblo relativamente cercano de Cuzco[6]. Tradicionalmente, se cree que esta pieza fue traída desde Potosí por los mitayos. El Rey Gaspar es el que habla en quechua, afirmando así su procedencia étnica.

La representación de Cuzco está acompañada por una cabalgata callejera que llega hasta Herodes, quien espera en un balcón. En Cacha, la representación termina con la carrera de los tres Reyes, que determinará el augurio de un buen o mal año. Si vence el rey blanco, el año será bueno; si vence el negro, el augurio es malo.

La fiesta de Reyes es la ocasión para incluir varios conjuntos de negros que finalmente derivan en las diferentes danzas que simbolizan a los esclavos; las hay en casi todas las localidades andinas desde Paucartambo hasta Potosí, siendo hoy en día una de las más famosas «La morenada», que se baila en el Carnaval de Oruro. Lleva un «caporal» con látigo y un rey, vieja reminiscencia de los «Reyes Etíopes», que participaban en las mascaradas de los siglos XVI y XVII.

Para el mundo hispánico, que festejó largamente sus victorias contra los «turcos», sobre todo a raíz de Lepanto, la inclusión de los «sarracenos» era imprescindible. Asimismo, Santiago matamoros recobra su vigencia transformado en Santiago mata-indios, por lo que la palabra «turco» es un eufemismo para demostrar lo gentil, lo no cristiano. En tal sentido los turcos estuvieron presentes en las procesiones de Santiago, como lo consigna Raez Retamozo (**Fig. 118a**), en su trabajo sobre el valle del Colca (Arequipa)[(7)]. En las pinturas el «turco», que generalmente se opone al rey de España, quien defiende la Eucaristía, lleva turbante y un gran capirote puntiagudo.

Sólo conocemos un caso en que los judíos fueron representados, se trata de una comparsa -al parecer jocosa- en que los judíos están así descritos por Diego de Ocaña (año 1600): «*entraron en la Iglesia más de sesenta hombres de Extremadura... vestidos todos de judíos, con martingalas coloradas y trajeron una novia judía... Delante de la novia cantaron un par de tonadas... y después bailaron*». Al igual que a los negros, a los judíos se les da un carácter burlesco.

Teatro, danzas y procesiones en honor a la Virgen

Hay una obra teatral dedicada a la Virgen de Guadalupe, la cual fue escrita en Potosí el año de 1600 por el fraile jerónimo Diego de Ocaña, quien viene a América a promover la devoción de María. Es pintor y nos deja imágenes de la Virgen en Lima, en Potosí y en Chuquisaca[8].

Ocaña era hombre de mundo como lo testifican sus observaciones sobre las gracias femeniles en su crónica sobre Chile, Perú y Bolivia. La obra teatral que escribió no guarda unidad de tiempo y la alusión a América es breve y circunstancial, pues al final el autor pone en boca de un cautivo liberado versos en la que se muestra que Potosí es una ciudad afortunada por tener, al igual que España, a la Virgen de Guadalupe.

Salvando esta alusión, es poco lo que hay sobre América; en cambio, al estilo del teatro español de su tiempo, hay diálogos galantes refiriéndose al amor del Rey Rodrigo por Florinda, hija del noble, que facilita el ingreso de los moros en España. Por su parte, el bufón dice verdades que no serían admitidas en boca de los cortesanos. La obra de Ocaña se permite cuestionar en público los valores jerárquicamente establecidos, aunque debemos considerar que se refieren a un rey nada grato a la historia española.

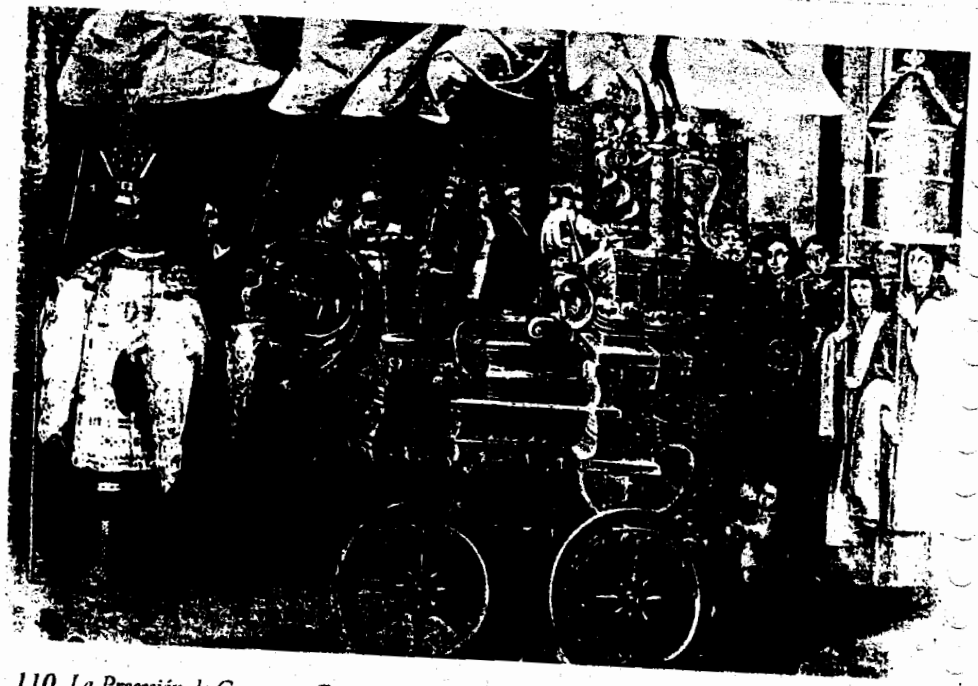
La comedia a que hacemos referencia se representó después de la ceremonia religiosa, pues el mismo Ocaña nos dice: «*Llevóse la imagen a la plaza, donde estaba un teatro; y allí se representó una comedia de la misma historia de Ntra. Sra. y de sus milagros, la cual representaron unos farandulenos*». Acabada la comedia, prosiguió la procesión.

En los días siguientes se jugó la sortija, juego que fue motivo para que entraran a la plaza Carros Triunfales, uno de los cuales «*tiraban cuatro caballos, a los cuales venía azotando un salvaje. Es de notar que detras del salvaje venían cuatro damas representando la Misericordia, la Paz, la Justicia y la Verdad*», y luego «*los cuatro Evangelistas a caballo y los Doctores de la Iglesia*». Este tipo de carro lo encontramos en la pintura; así, tenemos los grandes lienzos de Jesús de Machaca, Guaqui y Achocalla, en los alrededores del lago Titicaca.

El tema del «*salvaje*», que representa al hombre primitivo y es sinónimo del nativo americano, se repite en otra cabalgata donde aparece el «*Salvaje de Tarapaya*», valle aledaño a la ciudad de Potosí, el cual iba vestido con musgo de los árboles (este personaje aún se ve en la fiesta de Paucartambo). Venían con él otros «*salvajes*», sustentando un peñasco dentro del cual estaba el Inca. Frente a ellos, se colocó una dama a caballo que representaba la Fe, la cual pide sea quitado el Sol y que en su lugar se ponga la cruz. Finalmente, hay una lucha entre el demonio y la Iglesia.

Algunas de estas piezas sagradas fueron escritas en España para que se representasen formalmente en un teatro, tal es el caso de *la*

109. Escenificación de "La muerte de Atahuallpa", realizada durante el Carnaval de Oruro. En primer plano, Pizarro y Colón.



110. La Procesión de Corpus en Cuzco. Carro de la Parroquia de San Sebastián, a cuya cabeza va el respectivo cacique. Museo Virreinal de Cuzco (Perú).

111. Carro Triunfal existente en la Iglesia de San Francisco. Puede verse a los reyes de España, junto a San Francisco, sujetando a la Inmaculada (La Paz, Bolivia).

Aurora de Copacabana, obra de Calderón de la Barca, publicada en Madrid en 1672[9]. La comedia está escrita con toda propiedad y su fuente parece haber sido la obra de Alonso Ramos Gavilán *Historia del Célebre Santuario de Ntra. Sra. de Copacabana y sus Milagros (Lima,* 1621). Calderón tuvo contacto con gente que estaba interesada en el Perú, tal el caso de Mollinedo y Angulo, párroco de la Almudena de Madrid, quien fue Obispo de Cuzco desde 1664 hasta 1699, el cual dio su aprobación a la Tercera Parte de comedias del célebre poeta español.

El tema tenía tanto interés que en América se escribe otra pieza teatral dedicada a la Virgen de Copacabana, pero desde una perspectiva cuzqueña. Es la titulada *Usca Paucar*, cuya acción se desarrolla en Cuzco y Copacabana y que originalmente fue escrita en quechua[10]. Esta comedia es similar a *El pobre más rico,* obra de Gabriel Centeno de Osma, cura de la parroquia de Belén en Cuzco, quien la escribió en quechua[11]. Aquí, como en el *Usca Paucar*, el protagonista entrega su alma al demonio. Ambas obras fueron escritas en idioma nativo, lo que indica que estaban destinadas a la población indígena de Cuzco[12]. Posiblemente, fueron parte de representaciones callejeras y estaban encaminadas a adecuar a la sociedad cuzqueña a la nueva fe.

Otra pieza del mismo tipo, pero de la cual sólo tenemos noticia, es la comedia, en lengua aimara, compuesta por un jesuita para que se represente en el pueblo de Juli, pueblo situado a orillas del lago Titicaca. Su tema estaba basado «*sobre aquellas palabras del Libro Tercero del Génesis: 'pondré enemistades entre tu y la mujer, y ella misma quebrantará tu cabeza'*"[13].

La batalla entre ángeles y demonios

Uno de los temas sagrados que mayor vigencia ha tenido es la lucha de San Miguel con los demonios, lo que ha dado origen a la famosa «*Diablada*» que hoy se baila en Oruro. Originalmente, la danza era sólo acompañamiento a una representación teatral previa que casi ha desaparecido. En Bolivia quedan dos versiones de esta obra recogidas por Julia Elena Fortún[14]. Estas piezas tienen viejos antecedentes; uno de los más antiguos es el de 1601, cuando en las fiestas de Potosí en honor a la Virgen de Guadalupe[15] aparece Lucifer, que entra a caballo con una carta que es leída públicamente, indicando que Proserpina, la diosa del infierno, que tenía aspecto de sirena, era la más hermosa. Un caballero, que representa a la Iglesia, enfrenta al

demonio defendiendo a su vez a María como la más hermosa. Se acepta el reto en una misiva del jurado y finaliza la lucha entre el demonio y el caballero cristiano. El jurado da su veredicto en la siguiente comunicación:

«En la Villa Imperial de Potosí, de los reinos del Perú, en 30 días del mes de septiembre de 1601 años... declaramos al Príncipe Tartáreo por prisionero de la Serenísima Reina de los Angeles la Virgen María Sra. Nuestra, en cuya imagen de Guadalupe es representada».

Antes de empezar el torneo se había servido una colación entre los asistentes y luego, después de disparos de artillería y cohetes, entran *«muchos demonios en caballos muy ligeros, todos con ropas negras y llamas de fuego»*, y añade el cronista: *«Salió luego ... un carro triunfal, el cual tiraban cuatro sierpes, con las cuales iba un demonio ... en la mano derecha venía sentada Proserpina, el rostro... muy blanco y hermoso... y del medio cuerpo para abajo de sierpe y con la cola rodeaba el carro».*

Esta imagen de la diosa infernal, muy ligada a la mitología grecorromana, queda trasformada en las obras de Calderón en *«la culpa»*, que es identificada con la sirena[15a].

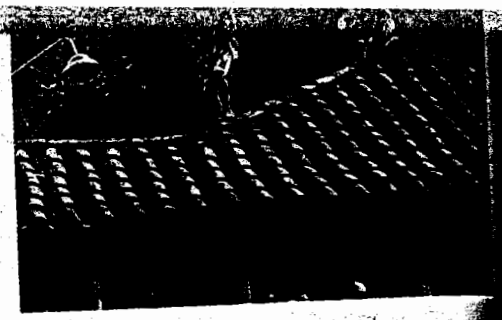
La pintura barroca existente en Bolivia muestra carros triunfales con la figura de la sirena-sierpe. Son notables los ejemplos de Jesús de Machaca (1706), obra de Juan Ramos, y el de la Iglesia de Guaqui atribuido al mismo autor[16].

Cabe preguntarse, ¿qué queda de estas fiestas? Lo más parecido es la fiesta que actualmente se realiza en el pueblo de Paucartambo, cercano al Cuzco y situado en la ceja de la selva. La festividad se hace en honor a la Virgen del Carmen y en ella se realiza una batalla en la que intervienen los demonios (**Figs. 115 y 116**). Existen referencias bibliográficas sobre esta fiesta pero es necesario presenciarla para captar toda su complejidad y belleza[17].

Paucartambo es un pueblo del siglo XVIII y la iglesia no se levanta sobre la plaza sino que señala el término de la calle principal. Las casas tienen dos pisos y a la planta alta se accede desde la misma calle a través de una escalera exterior. El día de la fiesta todos ocupan los balcones, de manera que el pueblo se convierte en un gran teatro cuyo telón de fondo es la Iglesia. De los muchos conjuntos que se reúnen, interesan para nuestro caso tres: el de los Collas, el de los Chunchos y el de los Saqras o Demonios. Los Collas provienen de las orillas del lago Titicaca y, según la tradición, fueron ellos quienes llevaron la imagen de la Virgen a Paucartambo. Ellos representan a

112. Músico vestido de Sol. Acuarela de Melchor María Mercado (1860). Archivo Nacional (Sucre, Bolivia).

113. Danzantes vestidos de Sol y Luna del libro de Raúl Romero Música, danzas y máscaras en los Andes.



115. Otro detalle de la procesión de Paucartambo, con los demonios sobre los tejados (detalle).

114. La "diablada" frente a la Iglesia de San Francisco de La Paz (Bolivia).

116. La procesión de la Virgen del Carmen en Paucartambo (Cuzco, Perú). Al fondo, sobre los techos, los demonios acechando el paso de la Virgen.

los pueblos aimaras del sur. Algo más tarde entran los Chunchos, tradicionales enemigos de los Collas, procedentes de la selva, que bajo el nombre Antisuyo fue adscrita al Imperio Incaico. Los Chunchos matan a todos los Collas, momento en el que aparecen los Saqras, llevando carros encendidos con los cuales arrastran, supuestamente hasta los infiernos, a los Collas muertos. Estamos ante una representación, hoy en su mayor parte mímica, que rememora las tradicionales batallas entre la gente de la selva y los pueblos del altiplano. La aparición de los demonios da el toque «cristiano» a la ancestral batalla.

Los Saqras o diablos, que también tienen su danza, son ocho, Lucifer y siete demonios que representan los pecados capitales. Los demonios están presentes en la Procesión de la Virgen, quedando heridos y muertos al paso de ésta. Este episodio se realiza cuando los demonios toman posesión de los tejados de las casas haciendo mil peligrosas piruetas. Se trata de una escena de «*mimo*» que matiza la procesión, sobre todo por el peligro que supone hacer todo el espectáculo en los tejados.

En la «*Diablada de Oruro*», que se presenta en el Carnaval, hoy rara vez tiene lugar el diálogo, la mayor parte de las veces es sólo danza, en el pasado era una Comedia Sagrada, de la cual se conserva la versión que recogió J.E. Fortún el año de 1953 del bailarín Zenón Goitia, quien retenía de memoria un corto texto denominado «*El relato*». El segundo texto es el recogido por el escritor orureño Ulises Pelaez[18], que en su primer acto parece provenir del mismo original de Goitia.

El primer acto, donde cada personaje se identifica, transcurre entre Lucifer, Satanás y San Miguel, más el coro de demonios, pues el coro de ángeles, si es que existía, ha desaparecido de la danza quedando tan sólo Miguel. En el segundo acto se inicia la lucha. En el tercer acto, que tiene lugar en la puerta de la Iglesia del Socavón, "*el Angel*" llama a cada demonio dando lugar a que cada uno se autodefina.

Texto Goitia[19]

LUZBEL «*Yo Luzbel, elegante príncipe de estos ángeles rebeldes, en las alturas soy el astro poderoso, que por mi soberbia encolericé al Supremo, hoy padezco mi altivez, vengo amontonando mundo sobre mundo, porque el mundo para mí no es nada y todo el mundo es mi morada, no sabéis que devoro con mis colmillos de oro, a los gusanillos de la tierra que penetran en las ricas minas de oro y plata...*».

Al parecer, esta danza fue muy popular en el norte del Perú, como lo testifica el dibujo iluminado que está en el manuscrito del Obispo Martinez Compañón, donde también los demonios, que luchan con San Miguel, son siete. En Lambayeque (Perú), la danza de *«Los diablillos»*, que representa a los siete pecados capitales, también mantiene un texto.

La representación de la lucha entre San Miguel y los demonios era parte de muchas obras teatrales; está en el drama *Rapto de Proserpina y Sueño de Endimión* del Lunarejo, el cual fue escrito hacia 1640 en Cuzco. El tema muestra un asunto propio de la teología cristiana expuesta en términos de la mitología clásica. Proserpina, que representa el Alma, es seducida por Plutón (Lucifer) y llevada a los Infiernos, cuando ella era la amada de Endimión, que es la personificación de Cristo. La obra está destinada a los indígenas, pues está escrita en quechua. El demonio se autodescribe así:

En mi condición del que lo puede todo
atemoricé al Universo.
Al rayo representante de la brasa ardiente
desde la nube hice brotar

Tan pronto como yo piso el suelo
tengo que estremecer los hogares;
hago temblar la tierra,
.....
El otorongo salteador
se humilla por donde camino
....
El Océano con sus peces
y la calurosa yunga con sus hijos
únicamente a mí me están mirando
.....
El oro en las entrañas de la tierra
la plata en el interior de las rocas
para mí se muestran
.....

Así, el demonio se muestra con las característica que tiene hoy el *«Tío»* de la mina, dador de riquezas. Tiene la fuerza de Pachacamac, que es quien hace temblar la tierra, y como Illapa, señor del rayo. Aquí Espinoza Medrano, *«El Lunarejo»*, ha querido que el auditorio identifique a este demonio con aquellas fuerzas naturales que bajo la advocación de diferentes dioses eran adoradas en los Andes. Contra este demonio, que se llama Plutón, lucha San Miguel acompañado de las jerarquías angélicas que son descritas así:

Las Dominaciones, las Virtudes,
juntamente con las Potestades vuelan:
los demás sus alas queman,
los otros sus plumas incendian:
las estrellas parpadean
.....
Los Principados comienzan a desplazarse,
también allí los arcángeles,
y el ángel, incitándose mutuamente
aquí y allá caen...
.....
Allí el guerrero llamado Miguel,
.....
«Quien como Dios» diciendo corre,
pisa encima de mi cabeza,
mi cuello golpea con el acero,
con su champi me destroza el cráneo

En la segunda jornada de esta obra teatral hay una danza de los demonios que es lo único que ha quedado, pero que da testimonio de cómo entraron ángeles y demonios en el imaginario del hombre andino (Fig. 114).

DIOSES Y SANTOS COMPARTEN LA ESCENA

No puede pasar desapercibido el hecho de que para la transposición religiosa se utilizara como puente la mitología clásica, producto

del humanismo. Por ello, los dioses y los héroes de la antigüedad comparten el escenario histórico y religioso con los Incas, los Reyes de España, los «etíopes» y los personajes del santoral cristiano. En Potosí, el año de 1624, con motivo de la canonización de San Ignacio se alzaron altares en las esquinas de las calles, representando alternativamente escenas mitológicas y religiosas. El historiador potosino Arzans de Orzúa y Vela describe los «*arcos*» y «*teatros*» que se levantaron para esta ocasión. Estos elementos estaban unidos entre sí por calles hechas con enramadas de «*frescuras*»[20]. Los temas de los "*altares*" fueron:

1.- En la plazuela de la Cebada, San Pedro y varios Papas.
2.- En otra esquina, el Cerro de Potosí personificado por un indio.
3.- En la Plaza de San Lorenzo Elías en el Monte Carmelo con Santa Teresa.
4.- En San Agustín, un globo con una doncella que representa a Potosí.
5.- En la esquina Lusitana, San Benito.
6.- En la esquina de la Lechuga sobre la plaza del Regocijo, los cuatro elementos.
7.- En la esquina del Hospital Real. Santo Domingo y santos de la orden.
8.- En la esquina de la Comedia, las Cuatro Partes del Mundo.
9.- En el Cementerio de la Merced, San Francisco recibiendo los estigmas.
10.- En la plazuela del Rayo, las doce sibilas.
11.- En el Hospital de San Juan de Dios, San Agustín.
12 -En la esquina del juego de la pelota, Apolo y las Musas.
13.- En la otra esquina de la pelota, San Pedro Nolasco.
14.- En la esquina de los Herreros, el Juicio de París.
15.- En el Cementerio de San Francisco, San Francisco de Paula.
16.- En la calle Imperial o de los sastres, los dioses de la antigüedad.
17.- En el Empedradillo, entrando a la Plaza del Regocijo, San Ignacio.
18.- En la esquina del tambo, los Incas.
19.- En la esquina del cementerio de Santo Domingo, San Juan de Dios.
20.- En la esquina de la Compañía, los reyes de España desde Fernando el Católico hasta Felipe IV.

La antigüedad clásica estaba representada por «*Apolo y las musas*», en el tablado de los dioses, y por Neptuno, Venus, Juno, etc.; también estaban representadas las «*Sibilas*», aunque estas tenían una connotación cristiana por considerarse que ellas ya anunciaron la venida de Cristo. De los grupos inspirados en la antigüedad clásica, el que más interesante resulta es el del «*Juicio de París*», hecho con estatuas de bulto y tamaño natural.

Esta procesión con sus «*arcos*», sus «*teatros*» y sus calles de aromáticas enramadas nos muestran a Potosí en lo mejor de sus días. A través de las esquinas mentadas podemos constatar la existencia de dos hospitales, de la casa de comedias, del juego de la pelota, de un tambo, de la calle de lusitanos -nombre con el que ocultaban su origen los judíos- y del famoso empedradillo donde terminaron violentamente sus días Vicuñas y Vascongados[21].

Los «*teatros*» se armaron con estatuas de bulto. Merece hacerse hincapié en algunas de las escenas como la de los «*cuatro elementos*» que también estaba ligado a un concepto humanístico. Arzáns describe así este tablado: «*estaba puesta por sus famosos artífices la máquina de los cuatro elementos: del aire, que estaba en forma de un hombre con cuatro rostros y el cabello erizado, soplaban sus bocas furiosamente haciendo gran ruido, el viento que con grandes fuelles lo formaban desde una parle oculta, el fuego estaba en forma de un caracoleado rayo ardiendo y despidiendo con artificio un incendio de llamas; la tierra era un globo de árboles, flores y animales... el agua era una mar donde estaban... muchos navíos y varios peces*». Era similar el tablado de las cuatro partes del mundo.

La fiesta de 1626 es una invariante de las fiestas potosinas en cuales llegaron a codificar su simbología. Los temas que se repiten son «*Las Sibilas*», «*Los Reyes Incas*», «*Los Reyes de España*» y «*La representación del Cerro Rico*». Entre imágenes que muestran un concepto occidental del mundo, con héroes cristianos, dioses greco-romanos reyes de Espań, aparecen siempre los Incas[22].

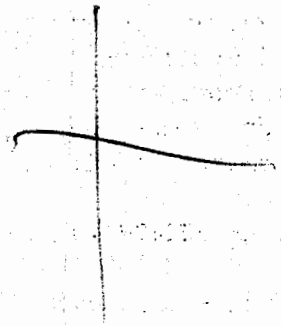
La procesión de Corpus en Cuzco

Un análisis de la escultura virreinal nos muestra cómo en la búsqueda de una representación lo más próxima posible a la realidad empezaron a borrase los límites que separan las imágenes de los seres vivos. La siquis de la sociedad virreinal, ya excarbada al máximo en su búsqueda de Dios, imaginaba la presencia de éste, de la Virgen y de los santos en la vida cotidiana, testimonio de lo cual nos dejan los

noso «chiruicho» regado
de indias bien adobado,
ción que parece provenir

rocesión de Corpus" fue
a 1680, al pintor Basilio
en el Museo Virreinal de

ocumentos tan interesan-
da una sociedad reunida
aciones religiosas, proble-



le Atahuallapa, publicada
ún hoy se representa en
e la «*Danza*» de los Incas.
o la representación se da
lmente en Oruro, el tex-
como el rey de España y

Vela dice que el año de
la Virgen, se representa-
lias, cuatro de las cuales
n de los Incas, los triun-
la muerte de Atahuallpa.
bieron en verso, en idio-
ta al fundador del Impe-
historia incaica, aunque
ino de su hermano, pro-

ena el año de 1590 pues
on «*las cuatro famosas co-*
la Compañía de Jesús y
on el tiempo, las cuatro
glo XVIII se incluyen en

escritos de los místicos de los siglos XVI al XVIII. El hombre barroco se comportaba ante la imagen como ante un ser vivo, le dirigía la palabra, la increpaba y hacía llegar a ella sus súplicas. Para mayor veracidad, a las imágenes se les colocaban ojos de vidrio, cabellos naturales y, en ocasiones, dientes naturales; algunas imágenes eran articuladas y la mayoría de ellas posee un lujoso ajuar del que disfrutan en las diferentes ocasiones.

Este alternar con las imágenes y su capacidad de «vivir» también se hace patente en algunos actos públicos como ocurre, aún hoy, en la procesión de «Corpus Christi» en la ciudad de Cuzco. Flores Ochoa estudia detalladamente esta festividad desde sus antecedentes incaicos, cuando el Inca bajaba a la plaza de Huaycapata precedido por las momias de sus antepasados[23]. En esta singular procesión, que exalta el «Cuerpo Eucarístico" de Cristo, participan los santos patronos de las diferentes parroquias de indios, y dada la proximidad del Corpus con la fiesta del Inti Raymi, algún autor sugiere que los santos de cada parroquia sustituyen a la momia del Inca respectivo.

Considerando el aporte indígena a esta fiesta, hay que destacar el trato con los cuerpos momificados al que estaban acostumbrados los indígenas pre-conquista, coincidente con la proximidad a la muerte, propia del barroco español. Momias y estatuas se combinan para dar continuidad a un evento tan importante como la procesión de "Corpus Christi".

La unión de lo vivo y lo estatuario se da en la procesión de "*Corpus*" y así vemos loros vivos en el árbol donde está sujeta la imagen de San Sebastian; la imagen de San Cristóbal tiene, para más verismo, dientes naturales que, dada la magnitud del santo-gigante, son de pollino. La Virgen de Belén luce entre sus joyas el «topu» de oro que le regaló el Inca Sayri Tupac.

Las imágenes bajan de las respectivas parroquias a acompañar a la Virgen que las espera en la Iglesia de Santa Clara, desde donde todos partirán a la Catedral para la procesión. Estas imágenes suelen comportarse como seres vivos, los santos se saludan mutuamente, se visitan y algunos de ellos, caso de San Sebastián y San Jerónimo, "compiten" en una descomunal carrera llevados por sus respectivos fieles, después de la cual el vencedor acompañará a María en la procesión.

Para la fiesta del "Corpus Christi", Cuzco se convierte en un gran teatro donde las imágenes recrean un «juego de títeres" durante nueve días; en este tiempo, la gente canta, danza y hace música, amén de comer en la plaza principal el famoso «chiruicho» regado con chicha. El plato consiste en el conejillo de indias bien adobado, acompañado de maíz tostado y algas, tradición que parece provenir de tiempos del incario.

La serie de lienzos que consagra la "Procesión de Corpus" fue encomendada por el Obispo Mollinedo, hacia 1680, al pintor Basilio de Santa Cruz y su taller. Doce lienzos están en el Museo Virreinal de Cuzco y tres en Santiago de Chile.

En la América Andina existen pocos documentos tan interesantes como esta larga serie que nos presenta toda una sociedad reunida en un evento que da testimonio de sus aspiraciones religiosas, problemas políticos y estratificación social.

La historia indígena en la fiesta

Mucho se ha escrito sobre la *Tragedia de Atahuallapa*, publicada hace varios años por Jesús Lara[24], la cual aún hoy se representa en Oruro durante el Carnaval. Suele ser parte de la «*Danza*» de los Incas. En la actualidad, la danza es muy popular pero la representación se da rara vez. En el drama que se representa actualmente en Oruro, el texto se recita en quechua y algunos personajes, como el rey de España y Colón, llevan máscaras **(Fig. 109)**.

El historiador potosino Arzans Orsúa y Vela dice que el año de 1554, en las fiestas en honor de Santiago y la Virgen, se representaron en la Plaza Mayor de Potosí ocho comedias, cuatro de las cuales están descritas. Tenían como temas: el origen de los Incas, los triunfos de Huayna Capac, la tragedia de Huáscar y la muerte de Atahuallpa. Indica el cronista que estas comedias se escribieron en verso, en idioma castellano con el indiano, en ellos se exalta al fundador del Imperio y se reúnen los principales hechos de la historia incaica, aunque muestra a Atahuallpa como usurpador y asesino de su hermano, probablemente para justificar así su muerte.

Estas obras se volvieron a poner en escena el año de 1590 pues el historiador Arzáns dice que se representaron «*las cuatro famosas comedias*» con ocasión del estreno del templo de la Compañía de Jesús y vuelven a mencionarse el año de 1641[25]. Con el tiempo, las cuatro comedias primitivas se alteraron, pues en el siglo XVIII se incluyen en ellas a los Incas de Vilcabamba.

Jesús Lara encontró cuatro manuscritos de esta obra; en dos de ellos, que parecen derivar de un original común, los personajes se expresan en castellano y quechua, los otros dos están escritos solamente en quechua. Lara reputa como auténtico el manuscrito de Chayanta, que está fechado en 1871, y supone que esta obra es la descrita por Arzáns. Nosotros pensamos que es una transcripción de fines del siglo XVIII, con evidentes alteraciones, y que está ligada a la gran rebelión indígena (1781). El manuscrito de Chayanta tiene anacronismos que delatan la época; así, Atahuallpa resulta hermano de Tupac Amaru y Tupac Katari, lo que indica que estas obras fueron usadas como propaganda política.

La muerte de Atahuallpa en la obra teatral, donde es atravesado con una espada, nos muestra alteraciones propias de la tradición popular, a su vez hay lienzos que lo muestran decapitado. Así, en ambos casos se cambia la forma de muerte. Para comprender estos cambios hay que pensar en la relación con el mito de Incarri, donde el Inca pierde su cabeza y la unión de ésta con el cuerpo significa tanto la resurrección del Inca como la reconstitución del Imperio. Esto indica que no sólo los españoles sino también los indígenas utilizaron el teatro para moldear la historia; mientras los españoles muestran a Atahuallpa como usurpador y asesino, los indígenas valoran a sus jefes revolucionarios (año 1781), mostrándolos como hermanos de Atahuallpa.

Según Flores Galindo, en la conciencia popular hubo una identificación de Atahuallpa, que fue muerto por estrangulamiento, con Tupac Amaru I, que fue degollado[26].

El drama de la muerte de Atahuallpa se representó en varios lugares de Perú y Bolivia. En Lima, se puso en escena el año de 1890 y a principios de este siglo todavía se representaba en Puno. Hoy también se representa en el pequeño pueblo de Yarvicolla, cerca de Oruro, y hasta hace muy poco podía verse en el pueblo de Paria (Oruro)[26a]. Manuel Burga nos da un testimonio muy antiguo sobre esta representación, cuando el cacique de Mangas, Carlos Callan Poma, es acusado de haber practicado danzas y cantos idolátricos en el año de 1662[27].

Así como las obras teatrales relacionaban a Atahuallpa con los rebeldes de 1781, cuando la rebelión indígena fue sofocada se escribieron algunas piezas de teatro en honor de los vencedores. Pedro Nolasco Crespo escribió *Loa al mérito del Brigadier Sebastián de Segurola*, quien fue el defensor de La Paz cuando ésta estuvo cercada por las tropas de Tupac Katari. Esta pieza fue puesta en escena en la Plaza Mayor de La Paz e intervienen en ella el Mérito y los Partidos de Larecaja, Chulumani, Sica-sica, Pacajes, Omasuyos y Apolobamba, provincias que agradecen a Segurola el haberlas protegido.

El papel de los indígenas en la fiesta no sólo tuvo lugar en piezas de temática histórica, sino que también se da en obras de carácter religioso; así, se incluye un Inca en una pieza sobre los Reyes Magos. Por otra parte, están los parlamentos del Incarri[28] y la inclusión de dioses prehispánicos (sol y luna) en la danza de los turcos con Santiago, que tiene lugar en el valle del Colca (**Figs. 112 y 113**).

El estrado: carros y altares

La ciudad barroca es un gran escenario; Bonet Correa en su estudio de la fiesta nos dice: « *El lugar abierto pero a la vez cercado de la plaza es sin ningún género de duda, dentro de la ciudad, el más apto para una fiesta. Cuando la plaza es amplia y regular y su arquitectura se dispone en balcones y miradores dispuestos para que en ella se coloquen cómodamente gran número de espectadores, la plaza es como una edificación teatral, una especie de corral de comedias de grandes dimensiones...*»[29].

En la actualidad hay un escenario festivo intacto: el pueblo de Paucartambo, cerca de Cuzco, donde se realiza la fiesta de la Virgen del Carmen, y también la ciudad del Cuzco, donde se realiza la procesión de "Corpus Christi". Paucartambo es un pueblo del siglo XVIII al que se accede por un puente denominado de Carlos III, que aisla el conjunto urbano del medio circundante. El Cuzco, donde tiene lugar la procesión de Corpus, conserva su vieja fisonomía.

A las plazas, o portales de iglesia, donde se realizan los principales actos de las fiestas, llegan los carros triunfales y en sitios señalados se construyen altares frente a los cuales tienen lugar determinados actos. Las representaciones pictóricas de las fiestas describen los carros; los más conocidos son los de la ya citada «Procesión de Corpus». En cuatro de estos lienzos preside al carro el cacique de la parroquia respectiva, engalanado con vestimenta incaica. Los carros sirven para llevar en ellos a los santos patronos de las parroquias de indios: Santiago, San Sebastián, San Cristóbal y la Virgen de Belén. La serie de «Corpus», además de los carros, muestra los altares hechos ex-profeso para la ocasión (**Fig. 110**).

Los carros procesionales iban acompañados de danzantes que con el tiempo se independizan y corren su propia y azarosa suerte, llegando hasta nosotros en forma de folklore.

Los carros, que fueron elementos indispensables en las procesiones, responden a una imagen conceptual de ellos, materializada en la pintura. Estos carros pictóricos, que podemos ver en las iglesias de Achocalla, Jesús de Macha y Guaqui, están concebidos en tres planos: celeste, terrenal e infernal. Están tirados por ángeles, santos o los evangelistas que a veces se representan por sus animales simbólicos. El tema central suele ser la apoteosis de la Eucaristía o de la Virgen, sostenidos por la monarquía española, mensaje político que induce a través de este medio visual el respeto por la corona española como defensora de la fe. Cerca del carro suelen ponerse las cuatro partes del mundo y debajo de él los herejes. A veces el tema es protagonizado por una orden, como la franciscana **(Fig. 111).**

Así, el que en el Imperio Romano fue carro guerrero y en el Renacimiento carro festivo, se convierte en un carro trascendental que sintetiza el mundo cristiano, con la humanidad, guiada por la Iglesia Católica, que está representada por sus santos y defendida por la monarquía española. Con el tiempo, el carro queda reducido a una simple columna, sobre la que se coloca la Eucaristía o la Inmaculada, defendida por el rey de España del ataque de los Turcos.

Los arcos festivos, esencialmente perecederos, permiten ensayar en ellos la decoración de portadas, donde se llevan a la piedra las papayas, naranjas y monos que en forma natural, vemos en los altares callejeros. La similitud de las portadas del *"barroco mestizo"* con los arcos efímeros que se levantaron en siglos pasados, es notable[30].

Palm, al estudiar el urbanismo indiano, enfatiza la importancia de la fachada-retablo[31]. Ella sintetiza y fija lo que nació en los altares efímeros capaces de acoger toda fantasía. Depurada ya la decoración, la portada nos entrega algo permanente, no ya perecedero como en la fiesta barroca. No ocurre lo mismo con los carros, la mayor parte de los cuales desapareció, lo que sí queda es el escenario urbano por donde carros y bailarines transitaron, y nos quedan las danzas y el mimo, aunque se haya perdido casi completamente todo el parlamento. También nos quedan las imágenes, producto de una mente colonizada que aún busca estatuas parlantes y móviles en las festividades religiosas de hoy.

Notas

Este trabajo que complementa las ideas vertidas en «La fiesta y la alegoría en el Virreinato peruano», México, 1983, fue presentado al Simposio sobre *La fiesta*, realizado en Santiago de Chile con los auspicios de la Universidad Católica y de la UNESCO.

1. VARGAS UGARTE (1974), pág. 8.

2. GISBERT (1980), pág. 89, Fig. 24. Al respecto, ver el libro de TRISTAN PLATT *Los guerreros de Cristo*, La Paz, 1996.

3. ARZANS. Tomo III, pág. 50.

4. El historiador Arzáns no consigna el texto, que probablemente se ha perdido.

5. Para el Gran Poder, ver ALBO-PREISWERK (1986), para Oruro, ver GISBERT (1989).

6. BEYERSDORFF, pág. 24.

7. RAEZ RETAMOSO, MANUEL. "Los ciclos ceremoniales y la percepción del tiempo festivo en el Valle del Colca (Arequipa)", en ROMERO (comp.) *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Lima, 1993, págs. 269 ss.

8. IBIDEM pág. 330.

9. CALDERON DE LA BARCA *Obras completas, Dramas*. Madrid. 1945.

10. Publicada en *Teatro de Siempre* (Ed.Aguilar,1970).

11. Ver *Teatro de siempre*.

12. Ver Juan de Espinoza Medrano en L.A. SANCHEZ Tomo III, págs. 114 y ss.

13. GISBERT (1968), pág. 37.

14. FORTUN (1961), págs. 9-11.

15. OCAÑA-ALVAREZ, págs. 337 y ss

15a. GISBERT. *«Rubens, Calderón de la Barca y la simbología barroca en Arquitectura Andina*, pág. 236.

16. MESA-GISBERT (1977), págs. 86 y ss.

17. VILLASANTE (1979), págs. 197 y ss.

18. Reproducido en FORTUN (1961), págs. 12 y ss.

19. El texto de Pelaez publicado en 1988 difiere parcialmente del de Goitia, recogido por Fortún.

20. ARZANS, Tomo I, pág. 398.

21. La repartición del azogue proveniente de Almadén (España) o Huancavelica (Perú) dio lugar a grandes reyertas entre dos bandos, los poderosos *vascongados* y el bando formado por otros españoles como castellanos y andaluces, más los criollos. Estos últimos usaban un sombrero hecho de lana de vicuña por lo que se los conocía como *«vicuñas»*.

22. ARZANS, op.cit.

23. «la fiesta de los cuzqueños: la procesión del Corpus Christi» en FLORES OCHOA (1990), págs. 102 y ss.

24. LARA (1957), reeditado en 1989 por Amigos del Libro, Cochabamba, y por *«Ediciones del Sol»* Buenos Aires. Trata extensamente el tema WACHTEL (1971). Ver GISBERT (1968), págs. 40 y ss.

25. ARZANS, II, pág. 86.

26. FLORES GALINDO pág. 65.

26a. BEYERSDORFF me dio la información sobre la representación de Paria.

27. BURGA, pág. 395.

28. OSSIO (1973). Ver trabajos de Arguegas y Franklyn Pease.

29. BONET CORREA, pág. 65.

30. MESA-GISBERT (1982). Tomo I, págs. 177 y ss.

31. PALM (1992), pág. 166.

La diversidad cultural

Los Otros

El conjunto social

En el arte virreinal los elementos culturales indígenas dialogan con aquellos impuestos por el cristianismo, y en este silencioso concierto existe un bajo continuo que viene dado por el elemento bíblico que nos da indirectamente la presencia de la cultura hebrea, con una temática tan cara a este pueblo como la tradición del Paraíso, el recuerdo del Templo de Jerusalén y la representación de los ángeles.

En el campo de la imaginería, la presencia de los cristianos reformados es escasa, por no decir inexistente, dado que la formación de grupos es escasa; además, su presencia fue restringida y efímera, limitándose a casos aislados que conocemos a través de los procesos inquisitoriales, muchas veces se trataba de piratas que cayeron en manos de los españoles y luego fueron juzgados por herejía.

Otro importante grupo que convive con las culturas dominantes en esta sociedad, formada básicamente por católicos e indígenas cristianizados, es el africano; este grupo no tiene una presencia significativa en las imágenes que maneja la sociedad virreinal, mostrándose tan sólo mediante la música y la danza. Más lejanos son los ecos de otras culturas, como la musulmana, la de los cristianos ortodoxos y la del extremo oriente, focalizada en la China.

La presencia de los librepensadores, especialmente masones, se ve como un peligro próximo al que hay que combatir y aniquilar, de lo que se ocupó la Inquisición; pero este problema se presenta muy avanzado el siglo XVIII, momento hasta el cual la Inquisición había puesto sus miras en los judíos, que sufrieron todo su rigor, y en la negritud, que era la principal protagonista en los procesos de hechicería.

Por las paradojas propias del mundo barroco, la sociedad virreinal incorporó a sus valores lo que consideraba rescatable de estas culturas

enemigas y desdeñables; por ello, no es de extrañar que en las mascaradas aparezcan los africanos, dignificados como "etíopes", con su rey a la cabeza, y que desfilen los héroes del pueblo hebreo junto a los héroes de la antigüedad y de la cristiandad.

En la jura del rey Luis I, cuando Felipe V renuncia al trono, tiene lugar en Potosí una mascarada en la que desfilan *"los nueve héroes que celebra la Fama, tres judíos, tres gentiles y tres cristianos: Josué, David y Judas Macabeo; Alejandro Magno, Héctor Troyano y Julio César; los cristianos Carlo Magno Emperador, el rey Artús de Inglaterra y Godofredo de Bullón... Seguíanse seis grandes España..."*. En la misma ocasión, entra " *el embajador del Gran Chino... Luego se siguió el embajador del Gran Turco, con cuatro cautivos encadenados... Siguióse por otra calle el embajador del rey etíope... Ultimamente entró por distinta calle el embajador del rey inga del Perú...*"[1].

Los judíos

La religión judía, propia de los "seguidores de la secta de Moisés", no es mirada como la religión del otro, dado que el catolicismo se apropia de parte de la tradición hebrea considerándose, su renovador y al mismo tiempo su legítimo heredero (**Fig. 119**). Los cristianos acostumbran a considerar la Biblia como algo propio hay algunos puntos que son pospuestos priorizando otros que cobran gran vigencia, como la tradición del Paraíso, la devoción de los ángeles, la consideración del Apocalipsis y el intento de reconstruir de alguna forma lo que fue el Templo de Jerusalén (**Fig. 121** y **122**). Ya hemos visto cómo León Pinelo buscó en el mundo andino la ubicación del Paraíso, también hemos visto la huella del Apocalipsis en el arte, y los intentos de rememorar en la arquitectura lo que se creyó fuera el Templo de Salomón. Con anterioridad nos referímos a los ángeles en relación al libro de Henoc, quien considera a éstos como los gestores y ordenadores del mundo sideral, correspondiendo a cada uno de ellos el control tanto de los planetas como de los diversos fenómenos atmosféricos. En tal sentido, las series angélicas fuerón pintadas para los pueblos de indios para sustituir la adoración idolátrica de los astros.

Según la Iglesia católica sólo tres ángeles son reconocidos por su nombre: Miguel, Gabriel y Rafael, pese a que se había levantado una iglesia en Palermo en honor de los siete ángeles que rodean el trono de Dios (1516), que responden a los nombres de Baraquiel, Uriel, Jeudiel y Zadquiel, además de los tres arriba mencionados. A partir de entonces la corona española propició en gran medida el culto angélico. Sabemos que en los Andes los nombres usados fueron muchos más, creándose verdaderos ejércitos de ángeles dentro de la pintura andina. Entre tanto, la ortodoxia señala la existencia de nueve jerarquías de ángeles, según Dioniso Aeropagita, que partiendo del orden superior nos da la siguiente escala: Serafines, Querubines, Potestades, Tronos, Dominaciones, Principados, Virtudes, Arcángeles y Angeles. Existe un manuscrito inédito sobre los nombres de los ángeles dedicado al cardenal Julio Antonio Sartorio de Santa Severina, donde se presentan las jerarquías angélicas ordenadas según el *"árbol sefirot"* de los hebreos. El libro se escribió en tiempo de Sixto V, vale decir, entre 1585 y 1590. Esta obra muestra la base hebraica del culto angélico aceptada por la Cábala, de la cual fueron adeptos muchos intelectuales cristianos del renacimiento.

El culto angélico pasó a América junto con otras muestras religioso-culturales que tenían su base en la tradición hebrea, debiendo añadirse a los ejemplos citados el uso de "tinieblario" o candelabro para los oficios de Semana Santa, que tiene la misma forma de la menorah, copiado probablemente del libro de Villalpando sobre el Templo de Jerusalén (**Fig. 120**).

Así, mientras la Inquisición trataba de extinguir la "secta de Moisés" en sus dominios la tradición hebrea subsistía dentro del culto católico tomando formas ampliamente difundidas y con suficiente sustento teológico para ser aceptadas (**Fig. 123**). Lo que no sabemos es si en esto influyeron algunos judíos importantes por su labor ntelectual y posición, como los Pinelo, aunque lo podemos presumir. Lo ambiguo de la temática referente al Templo de Salomón, los ángeles y el Apocalipsis era muy propia del espíritu de los conversos.

El mundo africano

La huella de la cultura africana ha quedado a través de sus danzas. Entre los testimonios más significativos de esta actividad están las acuarelas mandadas a hacer por el Obispo Martinez Compañón de Trujillo (Perú) a finales del siglo XVIII[2]: allí tenemos *"la danza bailanegritos"*, en la que éstos bailan con un tamboril acompañando a un negro que se presenta bajo sombrilla disfrazado con máscara de blanco.

En otro dibujo vemos un conjunto musical, también de negros, y finalmente tenemos otro grupo tocando la marimba.

En la fiesta de Paucartambo (Cuzco), dedicada a la Virgen del Carmen, están los "*Capac Negros*" o negros ricos y los "*Wajcha Negros*", representando, según se consigna en sus canciones, a esclavos llevados a Paucartambo desde Lima y Potosí. Va con ellos un capataz y un rey[3]. En La Paz, hay dos grupos de danzantes negros: los Tundiques, que llevan pantalón, camisa y pañuelo, más un sombrero de ala ancha, que probablemente son el antecedente de los bailarines actuales que danzan al son de la "*saya*". El otro grupo es la "Morenada", que se ha hecho muy famoso, tanto por su música como por la riqueza de su vestuario. La máscara que llevan tiene rasgos africanos muy acentuados, y visten un traje ricamente bordado; todos llevan matracas en las manos. Va con ellos un rey y un capataz[4]. Se supone que rememoran a los esclavos negros que trabajaban en las minas, aunque esta es una suposición errónea pues los negros no trabajaron en socavones, por no poder resistirlo.

Llama la atención que los conjuntos que muestran negros ricamente ataviados lleven consigo un "rey coronado", tradición que según algunos autores, se debe al recuerdo de sus reyes africanos. Uno de los últimos "reyes", en los Yungas de La Paz, donde está hoy concentrada la mayor población negra de Bolivia, se llamaba Bonifaz[5]. La otra versión alude a la fiesta de los Reyes Magos, muy festejada por la negritud de toda América, ya que se consideraba que uno de los "*Santos Reyes*" era negro.

Los negros fueron buenos maestros y oficiales en las diferentes artes que realizaban de acuerdo al gusto de españoles, criollos y mestizos; algunos de ellos alcanzaron alto nivel, como el arquitecto Evaristo Noriega, que trabajó como arquitecto en el norte del Perú, o el esclavo Andrés de Liévana, que entre 1671-1676 colaboró en las pinturas sobre la vida de San Francisco para el convento franciscano de Lima[6]. Pero en todos estos casos, se trata de artesanos que trabajan bajo formas importadas por los europeos sin que trasluzca nada de su identidad cultural. Su condición de esclavos hace que su cultura se insuma en las danzas y en "hechicerías" que fueron reminiscencia de cultos africanos enmascarados con imágenes cristianas. No quedan en los Andes huellas tan evidentes de la cultura negra como en Haití, Cuba, Puerto Rico o Brasil, pero debieron existir cultos similares al Vudú y otros, que traslucen en los procesos de la Inquisición. Así, uno de los

Pequeña talla lujosamente vestida que representa a una dama española. Col particular (La Paz, Bolivia).

Capilla de un santero con los «orichas» representados por santos cristianos (La Habana, Cuba).

El rey de España defendiendo la Eucaristía ante los musulmanes. Dos ángeles lo escoltan. Museo Virreinal de Cuzco.

Los turcos en la danza de Santiago en el pueblo de Chivay (Arequipa, Perú)

ritos utilizados es el "*baño lustral*" descrito en los ritos de los Yurubas (esclavos procedentes de Dahomey). El investigador portorriqueño Carlos Sánchez nos dice que se llaman *baños lustrales: los trabajos de limpieza que se hacen a base de un preparado compuesto por diversas hierbas*[7]. En los procesos inquisitoriales consignados por Toribio Medina, se citan varios de estos baños: «*Manuel de Jesús, alias Zaboga, negro de Guinea, de casta Congo, esclavo de la hacienda de San Juan que posee la sagrada Compañía de Jesús en el distrito de esta ciudad (Lima)... por los delitos de supertición y de impostura, en cuyos infames artes era famoso maestro, como artífice de singulares maleficios, ejecutados con varias yerbas, cocimientos y fricciones inhonestas del cuerpo de las personas de ambos sexos, al torpe y engañoso fin de producir alguna fortuna en sus ilícitos amores, y a otros de curarlos de los dolores... en cuyas operaciones mezclaba varias cosas y palabras sagradas a los conjuros y santiguos que hacía, valiéndose del sacrílego auxilio de nombrar a los santos*". En el mismo Auto de Fe de 1733 "*Juana Caldera, cuarterona de mulata, libre, natural y vecina de esta ciudad (Lima) ... maestra famosa en las artes de la superstición y el maleficio, con que solicitaban personas a quienes propinar bebidas amatorias... A que añadía varias* ***aguas confeccionadas de diversas yerbas en que las bañaba...***"[8].

En cuanto a encubrir con nombres de santos a los dioses africanos, podemos referirnos a los estudios de Fernando Ortiz, quien dice: "*El vocablo santero es un vocablo muy castizo, que figura de viejo en los diccionarios para significar a quien tributa a las imágenes un culto indiscreto y supersticioso. Sin duda, fue primeramente aplicado por los clérigos españoles a los cultos de los negros que en sus cabildos veneraban a la Mersé, a la Caridá o a Santa Bárbara*". En otra parte, nos dice que suele haber en Cuba entre ciertos negros de los llamados brujos, que cuando se trata de rendir culto y preces a uno de los seres más populares del más allá, se lo hace ora " *con el nombre de (la diosa) Ochún ... ora con la advocación de la Virgen de la Caridad que para la masa mezclada de Cuba es esencialmente el mismo ente sobrenatural con nombres diversos*"[9]. A Ogún, ser travieso, patrón de los herreros, se lo conocía con el nombre de Santiago[10]. Un proceso inquisitorial de Lima nos muestra un caso similar: "*María Mudana, cuarterona de mestiza, casada, sin oficio, natural de Lima, de treinta años, que se juntaba con otros cómplices los viernes en que había luna llena, y recitando la oración de Santiago y Santa Marta, les refregaba los cuerpos con membrillos, diciendo 'venid fortuna'*"[11].

En resumen, podemos suponer, con fundamento, que los esclavos negros que vivieron en los Andes, en sus ceremonias de hechicería tenían

prácticas comunes a la actual población africana de otras partes de América como Cuba, Brasil o Haití y que practicaban sus antiguas religiones, cuyos dioses pervivieron cubiertos con la imagen de diferentes santos.

Los ortodoxos griegos

En los contratos del siglo XVI correspondientes a varios artesanos, hay el apelativo de "griego". Por griego se entendía la gente de bizancio que emigró a occidente después de la caída del Imperio Bizantino en manos de los turcos. Algunos de estos cristianos vinieron a parar a los Andes, buen ejemplo de ello es el franciscano Manuel Pablo, a quien conocemos como arquitecto con obras que rememoraban las ciudades amuralladas europeas. El cronista franciscano Diego de Mendoza nos dice: «*Fue Fray Manuel Pablo, Griego de nación, natural de Constantinopla, hijo de padres Christianos... peregrinó por toda Europa... Pasó a estas Indias Occidentales... codicioso de la mucha abundancia de estos Reynos... hasta que Dios... le abrió los ojos del alma... (y) eligió el retiro de la religión de Nuestro Padre San Francisco... Ocupaba las fuerzas corporales en servicio y aumento de la Religión... y así nunca le faltaba que hacer, si de día oficioso en la vida activa; de noche vigilante en la contemplativa...*". Se le encargó " *la fábrica del nuevo monasterio de Santa Clara de la ciudad del Cuzco... y así hizo el Monasterio donde oy viven (las monjas). La Iglesia con algunas contradicciones, sobre la mucha fortaleza con que la fabricó, pues decían que más era aquella fábrica para muros de ciudad, que para Templo...a que (Juan Manuel) respondía... se verá de cuanta importancia es aquesta muralla... así se vió en aquella gran ruyna que causó en todas las iglesias y casas de la ciudad del Cuzco el terremoto (1650)... pues sola esta Iglesia quedó firme...*[12].

No sabemos cuánto quedaba en Manuel Pablo de la imagen de Constantinopla cuando construyó el convento de Santa Clara, ni cuanto le quedó de la religión de sus padres, aunque la extrema penitencia a que se sometía nos hablan de las estrictas reglas de los monasterios bizantinos. En todo caso, son ecos que permanecieron en su subconsciente y que traslucen en su comportamiento.

Los musulmanes

La imagen del enemigo de la religión (religión católica, se entiende) quedó visualizada en el "turco", personaje que viste jubón o túnica

117. El Rey de España escoltado por ángeles defiende la Eucaristía frente a los musulmanes. Autor anónimo.

118. El martirio de los santos franciscanos en los dominios de los turcos. Colección particular, Lima.

118a. La danza de los turcos en la fiesta de la Asunción de Chivay (Arequipa, Perú) del libro de Raúl Romero, Música, danzas y máscaras en los Andes.

hasta la rodilla, calza botas, lleva un turbante con la media luna, o un gorro punteagudo, y empuña una cimitarra. Con esta imagen quedó definido el gentil pensado como moro, el cual pasa a ser parte integrante de tres importantes temas pictóricos: Santiago en la batalla de Clavijo, la batalla de Lepanto y la Defensa de la Eucaristía por el rey de España, personificado en los diferentes reyes, desde Felipe IV hasta Fernando VII (**Fig. 117**). En esta composición, el monarca se enfrenta a un "turco", colocados ambos junto a una columna sobre la que está la Eucaristía o la Inmaculada Concepción.

La presencia de los "turcos" quedó también fijada en las danzas, como ocurre en la localidad de Chivay, en el Valle del Colca (Arequipa, Perú) con motivo de la fiesta de Santiago (**Fig. 118a**). Los "turcos" llevan casco curvo que termina en punta, una máscara, un chaleco ceñido, falda, pañoletas de colores en los codos y un sable. En el grupo que acompaña al apostol también hay indios y la representación del Sol y la Luna, esta última en su cuarto creciente[13]. Estas danzas vienen desde muy antiguo, pues el año de 1661, en una mascarada que se realiza en Potosí, "*iban los reyes otomanos en briosos caballos, desde el primero hasta el que tiranizaba el griego imperio en la ocasión, vestido éste de una aljuba carmesí bordada de oro, con cimitarra y puñal de gran precio...*»[14].

La identificación de turcos e indios como gentiles es usual ya que ambos son considerados no cristianos. Esta identificación se evidencia en el caso de las representaciones de Santiago, el apóstol mata-moros que acaba convirtiéndose en mata-indios; se hace un paralelo entre el triunfo de Clavijo y el triunfo de las tropas españolas sobre los Incas de Cuzco[15]. Esta identificación se acentúa en la danza de Chivay, en la que turcos e indios forman la misma comparsa en torno a Santiago. Símbolos como Sol y Luna aluden a ambas culturas. Este paralelismo entre indios y turcos viene de muy antiguo, pues los primeros cronistas llaman mezquitas a los templos indígenas.

La gesta de los turcos tuvo usualmente una representación de rememoración histórica que con el tiempo se adicionó a dramas y danzas de contexto indígena como *La muerte de Atahuallpa*. Margot Beyersdorff nos dice en su *Historia y drama ritual en los Andes bolivianos*, que la representación de *La muerte de Atahuallpa*, en el pueblo de Crucero de Belén (en Oruro, Bolivia), tiene un primer acto que muestra el retorno de un cautivo que ha muerto a manos del "rey turco" por no acatar la ley de Mahoma. San Miguel y el demonio se disputan su alma, y vence San Miguel. Hay un segundo acto con el descubrimiento de

América y un tercer acto con la muerte de Atahuallpa. Probablemente se trata de una trilogía de obras separadas que con el tiempo se anexionaron. El primer acto interesa especialmente por testimoniar la imagen de los musulmanes que España proyectó sobre el mundo andino, mostrándolos como intolerantes y crueles (Fig. 118).

En arte, los elementos culturales árabes, de los cuales los "turcos" fueron portadores, entraron con la conquista como parte de la cultura española; los artesonados y los azulejos de la arquitectura colonial, se deben a un gusto propio del cercano oriente. Otro tanto podemos decir de la balconería, totalmente prohibida en España y que se permitió y perduró en América hasta muy entrado el siglo XVIII.

El contacto del mundo hispánico con el mundo musulmán se percibe a través del arte virreinal, y son sólo los ecos del mudéjar los que llegan a esta parte de América entroncando tanto con el Renacimiento como con el barroco[16].

La relación entre los hombres de ambas culturas, la colonial y la árabe, casi no existió: apenas sí hay noticias sobre la piratería en el mediterráneo y testimonios de quienes, como Cervantes, estuvieron presos en Argel. Queda, sin embargo, un curioso relato al respecto, y es el que consigna el historiador potosino Arzáns Orsúa y Vela para el año de 1562. El texto indica que *"Entre las ricas minas que este año se descubrieron fue una la que llamaron Zapatera"*, la cual perteneció a un tal Zapata que, según Arzáns, llegó a Potosí en 1561. Su nombre completo era Giorgio Zapata. *"Este mostraba unos papeles escritos en lengua italiana... que declaraban haber servido al Virrey de Sicilia, duque de Medinaceli... Arrimóse a Gaspar Boti, que era un alemán de nación, hombre rico e interesado en la veta de Centeno. Este tenía a la sazón por su minero en aquella mina a don Rodrigo Pelaez, de los reinos de España, con el cual el capitán Zapata trabó mucha amistad... Pasados cinco años después de la muerte de Gaspar Boti trató Zapata de volverse a su patria, y habiendo en aquel espacio rescatado hasta 12 arrobas de oro fino de la ciudad de La Paz y provincia de los Chichas, lo puso en efecto. Despidióse de todos los vecinos, repartió liberalmente mucha cantidad de plata entre los amigos y otros pobres forasteros, y sin dar a conocer quien era en más de 15 años que asistió en esta Villa... se partió, no para España... sino a la Turquía, pues había nacido y criádose en Canstantinopla: turco de nación aunque habido en una cristiana griega, según se supo después por sus mismas cartas, su propio nombre era Emir Cigala". "Llegó pues muy rico a la corte de Constantinopla... donde en aquella ocasión imperaba o tiranizaba aquellos reinos Amurates, tercero de*

118b. Todas las razas del mundo: negros, indios americanos, musulmanes y europeos adoran al Anticristo. Detalle del lienzo existente en la Iglesia de Caquiaviri.

118c. Negros rezando, según Guaman Poma. El ...os dice: «Son gente recia que vencera al gran Turco».

123. Pardo Lagos. Los mártires del Japón. La Recoleta de Cuzco (Perú).

124. Santiago venciendo a un ejército de chinos. Catedral de Santa Cruz de la Sierra (Bolivia).

este nombre, sultán de los turcos, a quien fue a besar la mano Emir Cigala, que en Potosí era el capitán Zapata...". Y continúa el historiador diciendo: "*Pasados algunos años... habiendo muerto Amurates, el sucesor (que fue Mahomet, también tercero de este nombre) lo hizo uno de sus visires... y consiguió el ser rey de Argel, aunque el capitán Diego Mendez dice... que estuvo en palacio por orden del Gran Turco, gobernando aquel reino por ser el rey de muy poca edad...*"[17].

El historiador potosino se ocupa luego de Pelaez, socio de Zapata, y dice: "*Dejemos pues al Emir Cigala hecho rey o gobernador de Argel, y vamos a ver las fortunas de don Rodrigo Peláez su amigo antiguo. El... se fue de esta Imperial Villa... para España con un crecidísimo caudal...*", y añade que el año de 1596, hallándose en la ciudad de Cadiz, previniéndose para pasar a este Perú, fue víctima del saqueo de los ingleses, franceses y holandeses. Según Arzáns, Pelaez cayó preso a manos de un tal "*Fujino de Praet*", que lo llevó cautivo a Londres y de allí a Francia donde estaban dos enviados del Sultán con unas cartas para el rey de Francia. Praet obsequió a Pelaez en calidad de esclavo a uno de estos enviados, que lo vendió en Argel al hermano de Cigala. Paseando el Emir por su palacio, vio a su socio español y reconociéndolo le dio la libertad pidiéndole que escribiera a Potosí con el relato de su vida. Según Arzans: "*Diole cuenta Cigala de como siempre había profesado la ley de Mahoma, ocultándola entre los cristianos...*" de Potosí.

Buscando concordancia entre este fantástico relato y los hechos históricos, encontramos lo siguiente: Amurates III, conocido también como Murat III, fue Sultán de Turquía entre 1546 y 1594, años entre los que supuestamente Cigala llegó a Constantinopla con sus presentes de oro y plata procedentes de Potosí. Sucedióle Mahomet III (1594-1603), que era hombre indolente y tímido y que estuvo dominado por los jenízaros, cuyo Aga era Cighala-Zade[18]. Este Cighala-Zade era genovés de origen y pertenecía a la noble familia genovesa de los Cicala, y su nombre italiano era Spione. Había sido capturado por los turcos, asimilándose al mundo musulman y a la corte de Constantinopla.

Estos datos nos hacen suponer que Giorgio Cigala, de nombre Zapata en Potosí, pertenecía a la familia de Cighala-Zade Sinan Pachá (nombre musulmán completo de Spione Cigala), y como tal accedió a grandes cargos. La familia Cigala ya estaba asentada en Constantinopla cuando Giorgo Cigala nace, y, posiblemente para entonces, ya formaba parte de la corte del sultanato. El historiador ubica la estadía del "Emir Cigala" en Potosí hacia 1562.

Otro caso que pone en contacto el mundo musulmán con el mundo andino es el proceso instaurado ante la Inquisición a principios del siglo XVIII, cuando el platero Celio Riveros del Jordán, procedente del Brasil, declara: "*que de edad de nueve años... se había embarcado en una nave que cautivaron los moros, siendo llevado a la ciudad de Bilbilis, donde le encerraron en un lugar llamado Baños...*"; de allí salió «*a casa de un moro, que con grandes agasajos le cuidaba y enseñaba algunas oraciones en su lengua; que le llevaba a su ama el cojín y la alfombra al templo, donde había una estatua del verdadero profeta, que decían, y donde después de predicar sus doctores, se llegaban los fieles a una baranda, y tomaban unas tripas sopladas que pendían de las orejas de la estatua y por ellas confesaban y pedían gracia... y que estando ya resuelto a tornarse moro, hallándose enterado el plazo de cuatro años que se concedía de probación a los neófitos, había llegado un redentor que le rescató*"[18a].

Esta curiosa relación nos habla de un americano, posiblemente de origen portugués, que tiene contacto directo con el mundo musulmán, presumiblemente entre los 9 y los 13 años de edad, quien pudo relatar la experiencia adquirida cuando actuó como paje en la casa de su amo musulmán. En cuanto a la estatua del Profeta Mahoma, podemos suponer que se trata de algo similar a las estatuas de Muhamud y Solimán, que figuran en manuscritos cristianos como ídolos adorados por los musulmanes[18b].

El extremo oriente

La imagen que el mundo colonial tiene del lejano oriente es la de un galeón que remonta los mares desde Manila a Acapulco. En este galeon llegan sedas, marfiles y porcelana, que se venden en el puerto de Acapulco para llevar luego sus remanentes hasta el Callao. Por ello, no extraña encontrar en las residencias de algunos caciques, los Guarachi de Pacajes, por ejemplo, "*loza de la China*". También llegan los conocidos mantones de Manila, que toman carta de ciudadanía en la ciudad de La Paz, donde las mestizas, llamadas "*cholas*", aún hoy usan mantas de seda bordadas con flores a la manera oriental. Desde el siglo XVIII, el uso de estos mantones era general en el sur del Perú, así lo testifica el retrato de una señora pintada en Cuzco por el cuencano Manuel Ugalde hacia 1860. Finalmente, están los marfiles, entre los que hay ejemplos espléndidos; así, podemos citar el santo franciscano de la Catedral de La Paz, repositorio que también cuenta con un armario "*chinesco*".

Morales Padrón en su *Historia de América*, nos dice: «*En Manila concurrían tipos heterogéneos: sangleyes de China, japoneses, portugueses de Bengala y Malaca, malayos de Java... y con los tipos de marcancías: jengibre de Malabar, sándalo de Timor, alcanfor de Borneo, clavo de Molucas, nuez de Bacida, canela de Ceylan, y mil ricos productos de Indonesia*»[19]. Esta múltiple sociedad, y especialmente los chinos, hacen posible que desde Manila lleguen a América, junto con las diferentes mercancías, las obras de arte de la China, famosísima por la calidad de su porcelana y por su trabajo en marfil y seda.

Curiosamente, en una representación de Santiago se muestra al apóstol matando chinos. El relieve, procedente de las misiones jesuitas de Chiquitos, está hoy en el Museo de la Catedral de Santa Cruz (Bolivia). Probablemente se trata de la copia de una grabado puesto por los jesuitas en manos de los neófitos, pues la obra parece de factura local. La relación entre los jesuitas de la China y los de América no debe descartarse. Las obras de Ricci y de Kircher se conocieron, si no en América, en los colegios jesuíticos de España y Europa, de donde los misioneros provenían.

Kircher dedica a la China su obra *China monumentis- qua sacris qua profanis...Natura & Artis spectaculis*. Fue escrita en 1667 y está magníficamente ilustrada. Alguna de las láminas de Kircher muestran aspectos de la evangelización, en otras nos da la imagen de los fantásticos dioses de China y de la India.

Pero a la China no sólo llegaron los jesuitas sino algunos españoles ligados a altos cargos, como Juan de Mendoza que, en 1583, va a Manila desde Lima con asuntos del Virrey Cañete en relación a la importación ilícita de mercurio en la que Cañete estuvo involucrado con la ayuda de los jesuitas. Debido a una tormenta, la nave de Juan de Mendoza al retornar de Manila, toca la China, datos que conocemos gracias a la *Relación* de su viaje, donde explicó lo que allí ve[20]. Describiendo una ciudad que llama "*Chao-cheo*", nos dice: "*vimos unos ricos edificios y entre ellos una casa de tres naves que tendría de largo como ochenta passos, toda de pilares muy curiosos bien labrados de colores, las paredes de arriba abajo de zelosías pintadas con sus hidrieras, lo alto de la sala de muy rricos amaderamientos y el suelo de lossas blancas muy bien labradas*". La admiración que Mendoza muestra por la arquitectura y las artes chinas nos hace pensar que la fastuosidad del oriente influyó, aún sea muy tengencialmente, en el gusto virreinal por el oro y el lujo.

Finalmente, está el Japón, país en el que los misioneros habían penetrado a fines del siglo XVI. Durante el reinado de Daifusama, se iniciaron una serie de persecuciones a los católicos que duraron desde 1613 hasta 1660, siendo extremada la persecusión que tuvo lugar durante el reinado de Yemitzu. Queda en el arte andino una huella de este país en el período indicado, así en el Convento de la Recoleta de Cuzco se guardan dos lienzos pintados por Pardo Lago, en 1630, que muestran el martirio de los franciscanos en el Japón, todos ellos suspendidos en sendas cruces y atravesados por lanzas **(Fig. 123)**. Asi mismo, hay en la catedral de Santa Cruz de la Sierra una versión de Santiago a caballo matando chinos **(Fig 124)**.

La imagen del oriente llega al Perú con las especies, las sedas y los marfiles, mezclada con la sangre vertida por los misioneros. Era una imagen confusa y sorprendente que muestra desde aquella temprana época esa facilidad, tan típica de América, para recibir y asimilar cuanta información llega, tanto por la vía del dolor como por la vía de todo aquello que halaga los sentidos. Esta actitud, de curiosidad y desapego, es una constante en la cultura americana: por ello encuentran cobijo en estas tierras, negros, cristianos de todas las ramas, árabes, judíos y orientales **(Fig. 118b)**.

NOTAS

1. ARZANS, vol III, pág. 185.

2 MARTINEZ COMPAÑÓN, vol 2, pág. 140.

3. VILLASANTE ORTIZ (1979).

3a. Publicados por Gonzales Bravo en 1948.

4. ANTONIO GONZALES BRAVO La Paz en su IV Centenario (1948), vol. III. Sobre la fiesta de los Reyes Magos y el rey negro ver FERNANDO ORTIZ, *Etnia y Sociedad*, págs. 54 y ss y 64 y ss.

5. Consignado en la contratapa del libro *La esclavitud negra*, de MAX PORTUGAL ORTIZ, con la fotofrafía de la figura de este rey modelada por Max Portugal Zamora.

3. MARTH-TERRE. Pinturas y pintores en Lima Virreinal, Lima 1963. Pag. 88.

7. SANCHEZ (1991), pág. 109.

8. MEDINA (1956). Tomo II, págs. 258-259.

9. ORTIZ, FERNANDO (1993), pág. 196.

10. IBIDEM pág. 196.

11. MEDINA 1989. T II, pág. 195.

12. MENDOZA (1976), pág. 242.

13 ROMERO, RAÚL (1993), pág. 34.

14. ARZANS. Tomo II, pág. 207.

15. GISBERT (1980), pág. 195 y ss.

16. Para mudéjar en América ver MANUEL TOUSSAINT, *Arte Mudéjar en América*. México, 1946.

17. ARZANS, págs. 117 y ss.

18. AVERY (1992), pág. 307.

18a. MEDINA T. 1956, tomo II, pág. 207 Bilbilis es el antiguo nombre de la ciudad de Calatayud, pero dada la fecha del suceso no creemos que se trate de la ciudad española que estaba totalmente cristianizada, sino de alguna otra ciudad de nombre similar en el norte de Africa.

18b. CAMILLE, págs. 139, 157 y 159.

19. MORALES PADRÓN, pág. 527.

20. IWASAKI FERNANDO, págs. 87 y ss.

MASONES Y SOCIEDADES ESOTÉRICAS

MASONERÍA Y ENCICLOPEDIA

El 21 de agosto de 1751, el Consejo de Indias enviaba a Lima la comunicación siguiente: "*Siendo preciso, al Consejo saber los sujetos militares y políticos, habitantes de estos reynos, que... (se delaten), espontaneamente, de Franc Masones, se os encarga, señores, que luego hagáis lista de los que constare... con todo el posible secreto...se les sugiera vengan al seno de la piedad de este Santo Oficio...*"[1]. Los Inquisidores contestaron diciendo: "*Que en todo el reyno no hay ni leve indicio*»; sin embargo, poco antes se había encontrado en poder de un comerciante unos grabados donde se mostraba "*el modo en que eran recibidos en el gremio los iniciados*", grabados que fueron remitidos a España (1753). Esta noticia nos alerta sobre la inserción de la masonería en la sociedad virreinal, la cual llega precedida por las ideas enciclopedistas que tratan de sustituir la religión por la ciencia.

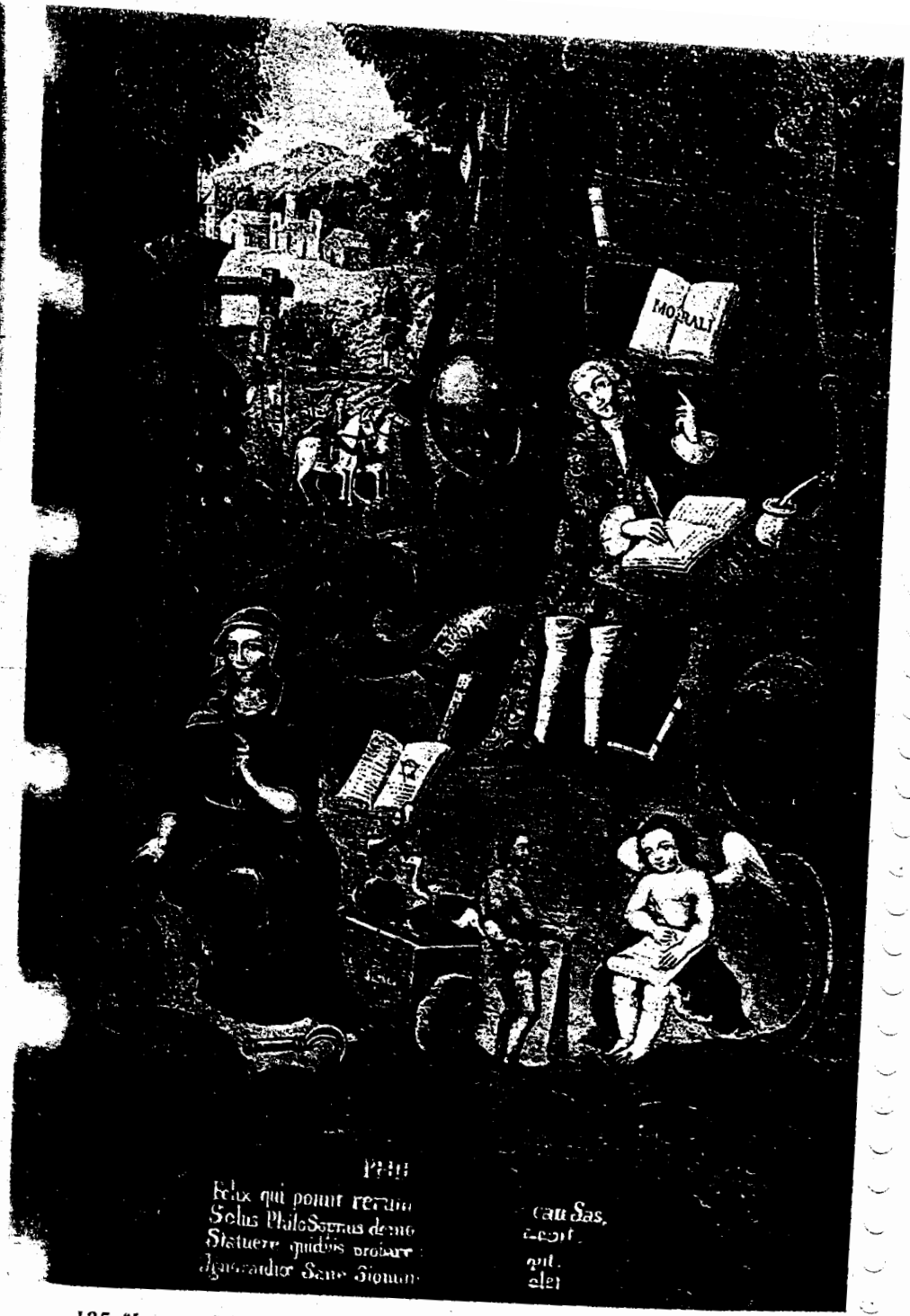
Por aquellos años, 1758, tenemos el proceso inquisitorial que se siguió contra un francés; Francisco Moyen, por herejía. Moyen había sido remitido a Lima desde Potosí, a donde llegó procedente de Buenos Aires acompañando al futuro corregidor de Porco, quien lo había contratado para levantar los planos de un ingenio de metales. Presumimos que era "ingeniero", pese a que él declara ser músico y pintor, pues él mismo indica que había estudiado matemáticas en París. Había estado en Lisboa y Río de Janeiro. Después del proceso y de diez años de prisión salió en un Auto de Fe como penitente, abjuró "*de vehementi*" y fue absuelto "*ad cautelam*" con la confiscación de la mitad de sus bienes y destierro de América y de la Corte de Madrid por diez años. En 1761, Moyen era remitido a España y de allí a Orán. No sabemos si Moyen era masón pero sí sabemos, por la denuncia de que fue objeto, que estaba entre los que oponían la ciencia a la religión, pues afirma que

Dios no podía evitar los efectos de un rayo o de una tormenta, pues no podía alterar lo que El mismo había predeterminado[2].

En el siglo XVIII, la ciencia irrumpe en las realizaciones artísticas señalando el cambio de los tiempos, pero en una sociedad cerrada como la virreinal esa presencia es leve. Tenemos como testimonio de esta época y de su manera de pensar cuatro lienzos de fines del siglo XVIII pintados en estilo cuzqueño, los cuales representan *"La Medicina"*, *"La Filosofía"*, *"La Jurisprudencia"* y *"La Geografía"* **(Fig. 125 y 136)**, probablemente son resto de una serie mayor. Copian grabados del estilo de los que ilustran la edición alemana de Ripa de 1758-60, grabada por Wachsmuth y Hertel[3]. Las cuatro composiciones tienen elementos simbólicos, como el libro abierto de *"La Filosofía"*, que contiene un esquema geométrico referente a la divina proporción.

Moyen, que se muestra influido por la Enciclopedia y da preeminencia a lo científico sobre las creencias, viene de París con las últimas novedades. Otros personajes ligados al quehacer científico también vienen de París, ellos son los médicos Lagrange y Delgart, el primero de los cuales cae en manos de la Inquisición acusado de pertenecer a la masonería. Así, en 1773 se procesó en Lima al cirujano francés Lagrange, conocido en español como Diego de la Granja, quien fue denunciado a la Inquisición por Inés de Medina. Ella declara que en la casa de Martin Delgart[4], el señor Lagrange afirmó ser francmasón, mostrando una de las insignias de esta logia, la cual tenía forma de escapulario con una imagen *"como del Salvador"*, con una espada y una llave a ambos lados, junto a unas letras que parecian *"abreviadas"*. Lagrange había explicado delante de la Medina que la espada era para defender la fe y la llave era la del Templo de Salomón. Dijo, además, que había conocido la masonería en París y que en Francia participaban en ella las señoras; a continuación invitó a pertenecer a la Logia a la hija de Delgart, ante la cual Langrange había hecho estas declaraciones que fueron oídas por la denunciante, Inés de Medina.

En aquella ocasión, Lagrange no pudo declarar más ante sus amigos por el juramento de guardar secreto que había hecho; pese a esto, en otra ocasión, explicó el rito de iniciación **(Fig 137)** diciendo *"que luego que se daban los golpe... se abría la puerta y se manifestaba un hombre muy respetuoso y severo, el cual pregunta al que toca a la puerta, qué es lo que busca?, y entonces responde el que toca, busco la luz... y entonces dice el portero, para llegar a ver esa luz, hay muchos trabajos que sufrir y tormentos que pasar"*. Y añade: *"los trabajos que hay que pasar son, oscuridad muy*



125. "La geografía". Lienzo cuzqueño de fines del siglo XVIII. Col particular, La Paz.

126. Representación de "Los cuatro vientos". Detalle de la pintura sobre las Postrimerías (La Gloria) que realizó para la Iglesia de Huaro.

127. "Molino de los Incas", representaciones del aire y del fuego, que son dos de las figuras que flanquean la cruz de cabecera. Acomayo (Cuzco, Perú).

grande, fuego sin verlo, unos precipicios muy espantosos, como son ruedas de navajas y amagos que causan mucho terror al que entra, que por medio de estos tormentos se purifique, y pase a ver la luz". Explicó que, luego, el iniciado pasa a una sala donde hay tres columnas y los hombres apostados en ellas hacen preguntas cuyo tenor Lagrange no quiso revelar[5]. Finalmente, Lagrange dijo a la testigo que en Lima había cuarenta masones.

La Inquisición dió mandamiento de apremio con secuestro de bienes contra Lagrange, pero la sentencia no pudo ejecutarse porque el Virrey despachó al reo a España con cargos ajenos a los problemas religiosos, sacándolo de las manos de la Inquisición.

El proceso nos alerta sobre la instalación en Lima de las logias masónicas, ligadas, en este caso, a profesionales de prestigio como el cirujano Lagrange y el médico Martin Delgart. Asimismo, nos permite saber que para mayor aclaración del ritual masónico se utilizan estampas, que son un elemento gráfico que clandestinamente circuló en Lima.

Años después, un destacado militar y político boliviano escribe una novela, hasta hoy inédita, en la cual se relata una "tenida" masónica que se realiza en la ciudad de La Paz hacia 1820[6]. Se trata de José Ballivián, connotado masón, quien fue Presidente de Bolivia entre 1841 y 1847, y que en su juventud actuó en la guerra de la independencia. En la novela se nos dice que la sala donde se realiza la "tenida" tenía 18 varas de largo (poco más de 15 mts) por 6 ó 7 varas de ancho (aproximadamente 5.50 mts). No se describe decoración mural alguna pero se indica que al centro había una mesa cubierta con un paño negro con dos palmatorias de tres luces cada una, unos legajos de papeles y un crucifijo. Candelabros en los rincones alumbraban la sala. Entre los asistentes estaba el propio Ballivián que tenía entonces 16 años y respondía al nombre de Micenas, y un hijo del Barón de Nordenflich que respondía al nombre de Guillermo Tell[7]. Los nombres simbólicos de los otros asistentes eran, entre otros, Moctezuma e Inca Roca. Vale decir, que a nombres de corte greco-latino se sumaban entonces nombres indígenas y nombres de algunos héroes europeos. En la "tenida" se habló de la situación política de América ante delegados de Cuzco, Puno, Arequipa, Moquegua, Potosí y Oruro. El orador vestía traje talar y estaba desfigurado con una nariz postiza; había dos asistentes incógnitos que se presentaron con antifaz y respondían a los nombres de Moctezuma y Pelayo. La acción tiene lugar entre los años de 1820 y 1821.

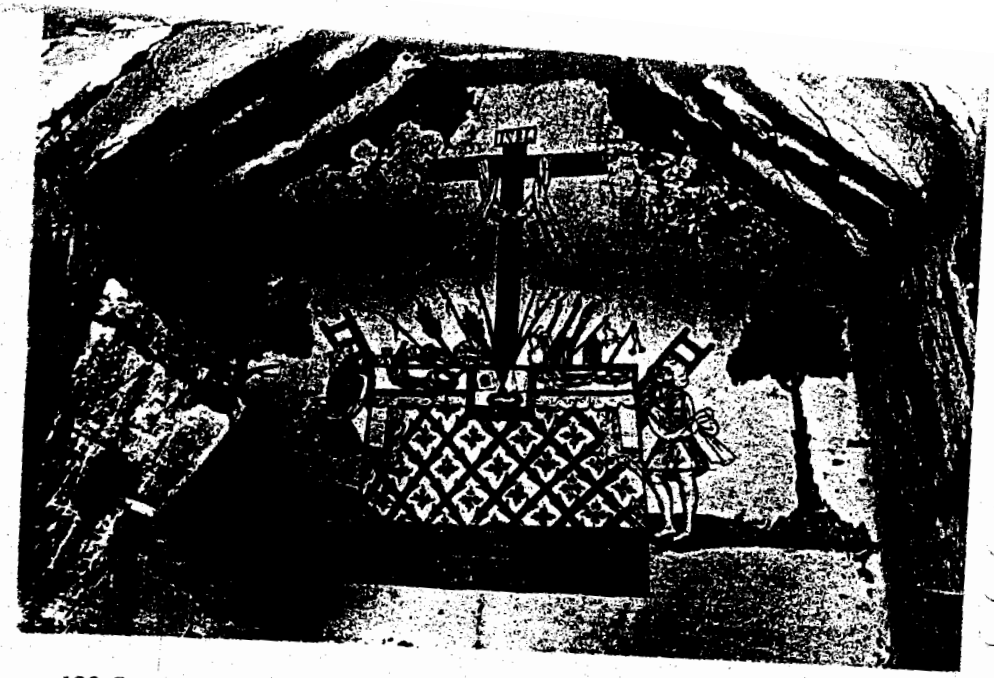
La escena, aunque novelada, nos informa de primera mano acerca de los actos masónicos, del uso de nombres griegos, como el de Micenas, de la nostalgia por el incanato y de la relación tan controvertida de los masones con las logias libertarias[8].

Entre el proceso de Lagrange y la reunión de La Paz habían nacido varias sociedades y logias como la de "Caballeros de América", fundada en 1805[9], pero la que tiene mayor interés es la logia fundada por el Mariscal Andrés de Santa Cruz en 1829, quien, con el nombre de Arístides, fue su primer gran maestre[10]. La Logia se denominaba *"Independencia Peruana"*, aunque fue más conocida como *"Lago Titicaca"*. El documento dice: *«Acta fundamental de la nueva sociedad masónica, instituída por el muy caro: Andrés Santa Cruz, titulada de la Independencia peruana, bajo los auspicios de San Juan de Jerusalén y con iguales ritos que las anteriormente constituidas.- A Cr.: del Titicaca, en un lugar sagrado donde reina el silencio y la humildad, a los 11 días del 2º mes masónico, año de la verdadera luz 5829 y de la era vulgar 1829. Se juntaron el gran Maestre fundador, Andrés Santa Cruz, los hh.:Rufino Macedo, Domingo Infante, Pedro Miguel Orbina, Manuel Eusebio Bermejo, Atanasio Hernández, Manuel Rodríguez Magariños, Pedro Aguirre, Juan Escobedo y Mariano Luna, convocados por el gran maestre con objeto de fundar esta nueva sociedad masónica"*[11].

LAS ACADEMIAS Y LA NOSTALGIA DEL MUNDO GRIEGO

Bajo la influencia de la Enciclopedia, pero según el estilo de las sociedades secretas, se crearon Academias Filosóficas y Literarias, siendo característico en ellas el "culto" que se profesaba a los filósofos griegos. Un modelo de este tipo de asociaciones es la *"Sociedad Filarmónica"*, fundada en Lima, de la que se da noticia en el número de *El Mercurio* el año de 1791, ampliándose la información en el número VII correspondiente al año de 1793.

En *El Mercurio* se lee: *"Son tan varios los pareceres que hay en el público sobre la erección de nuestra sociedad, y sobre el origen de este papel periódico (se refiere al Mercurio) que nos vemos obligados a descubrir los orígenes de uno y otro. Lo que todavía quedará envuelto en un misterioso grecismo, es la positiva enumeración de los Socios, y sus nombres verdaderos..."*[12]. Y aquí da datos sobre las actividades de los socios que responden a nombres como "Hesperiófilo" (nombre que tal vez alude a Hespero, hermano de Atlas, que subió hasta las estrellas), Hermágoras, Homótimo, Mindírido, Agelasto y Aristio. Sabemos que bajo el nombre de Aristio



128. Pintura mural que decora la cabecera del "Molino de los Incas", existente en el pueblo de Acomayo (Cuzco,Perú).

129. "Molino de los Incas". Detalle de los muros mostrando la disnastía incaica.

130. "Quilón". Uno de los filósofos de la hacienda de Huambutío (Cuzco, Perú).

131. Detalle de "Quilón". Hacienda de Huambutío (Cuzco, Perú).

132. "Antístenes", uno de los filósofos de la hacienda de Huambutío.

133. Conjunto "Filósofos", que son parte de la pintura mural, al óleo, que decoraba uno de los recintos de la hacienda Huambutío (Cuzco, Perú). Hoy se encuentran en la Universidad de San Antonio Abad de esta misma ciudad.

134. Biombo con los Reyes Incas en el anverso y figuras de la antigüedad clásica en el reverso. Las [illegible] en la parte baja. Se muestran el laberinto de Creta y Jano. Colección

se ocultaba Hipólito Unanúe. Añade: «*concedimos título de socias de mérito a Doralice, a Floridia y a Egeria...*". Finalmente, se nos explica las cualidades de la Sociedad, diciendo: "*La primera ventaja que reporta el hombre constituido en sociedad, es la de ensanchar sus ideas, y pensar con más uniformidad...*», y se aclara: "*Cuando había contradicción en las opiniones se decidían por escrito... un incógnito se correspondía con nuestra Academia, avisándola secretamente de los defectos civiles de sus individuos*".

Esta Sociedad tuvo vigencia desde 1787 hasta 1791. Al respecto, *El Mercurio* dice:" "*la fragilidad de las cosas humanas fue trascendental a esta Academia: una serie cruel de desgracias la dispersó...*" . Las reuniones se reconstituyeron, "*como por un espíritu de magnetismo*", casi dos años después en una nueva sociedad que funcionó bajo el nombre de "Amantes del País". Aristio «*asumió el encargo de distribuir las materias sobre las que se debía raciocinar*». En el tomo VII de *El Mercurio* (enero de 1793), se descubre "*con gran curiosidad del público*" el velo de los pseudónimos griegos, respondiendo al espíritu de la nueva Sociedad, que decide prescindir del secreto al que se había acogido hasta entonces y que también fue la norma en la "*Sociedad Filarmónica*".

Para la fecha existían en el Perú varias sociedades con reuniones secretas y anonimato en sus miembros, encubiertos con pseudónimos griegos. Al respecto, es de capital importancia el descubrimiento hecho por el Dr. Jorge Flores Ochoa y sus colaboradores, Arq. Roberto Samanés y Lic. Elizabeth Kuon, de unas pinturas existentes en la hacienda de Huambutío, cerca de Cuzco, decorando los muros de una sala con una columnata ficticia, rematada en rojos cortinajes en la parte alta y flores en el piso(**Fig. 133**). Cobija a siete "*filósofos*", de pie sobre pedestales, y dos personajes femeninos: Safo, y Lastenia, apellidada ésta de "*filósofa griega*". En el pedestal de Safo se lee: «*Con la virtud podemos ser dichosas aun entre los mas horrorosos tormentos*". Aforismo muy propio para las mujeres de los siglos XVIII y XIX. Lastenia se presenta sólo de medio cuerpo y es la única que no lleva una frase que la caracterice.

Los filósofos son: Arístides; con la frase «*Empleé en cultivar mi entendimiento el tiempo que hubiera empleado en cultivar mis tierras*". Lleva la pluma de escritor y una concha, atributos que no se explican pues se trata de un general ateniense denominado "El justo", el cual fue condenado al ostracismo. Antístenes lleva un compás, símbolo de la equidad con que se debe juzgar (**Fig. 132**). Tiene la frase «*El único bien que no se nos puede quitar es la complacencia de haber hecho una buena acción*». Fue discípulo de Sócrates y maestro de Diógenes, jefe de la escuela

cínica. Aristipo con la frase: «*Yo te castigara si no estuviera encolerizado*»[12]. Quilón tiene un libro abierto mostrando la varias figuras geométricas. La frase de su pedestal dice: «*Lo más difícil es guardar secreto, saber emplear el tiempo y sufrir las injurias sin quejarse*". Sócrates tiene un vaso en la mano cuyo significado es obvio. Su frase es : «*Joben. Aprende de mi las desgracias y de otro las probidades*". Solón lleva un libro en la mano. Su frase es: "*Envejezco aprendiendo siempre*". Temístocles se caracteriza por una frase de rechazo a la ambición y la búsqueda de gloria, tan propias de la condición militar a la que representa. Temístocles lleva una balanza y la espada. La frase que lo acompaña es: «*La ambición de fama y deseo de gloria es la última túnica que se despoja el sabio*". El séptimo filósofo es Zenón, que no pude ver, ignoramos la frase de su pedestal. Seguramente se trata de Zenón de Citio, creador de la escuela estoica.

Vale incidir en la importancia de Quilón, que fue considerado uno de los siete sabios de Grecia, pero del que se conoce muy poco. Lleva en la mano un libro que muestra sofisticados problemas geométricos de la escuela de Alejandría respecto a la tranformación de las figuras tridimensionales, tales como el paso del cono a la esfera (**Figs. 130 y 131**). Son problemas relacionados con la cuadratura del círculo. Lo que probablemente sostiene Quilón es la obra de Euclides quien en sus libros XII y XIII plantea los casos de tridimensionalidad[12a]. El sentido que se puede dar a esta curiosa elección de parte de los comandantes de Huambutío es el deseo de relacionar lo hermético de ciertos problemas geométricos, como la cuadratura del círculo, con el conocimiento secreto.

El mensaje del conjunto lo podemos resumir así: cultivar el entendimiento y tratar de aprender durante toda la vida, realizar buenas acciones, no imponer castigos cuando se carece de serenidad, guardar secreto, sufrir las injurias, soportar las desgracias y rechazar la ambición. Es una filosofía muy inspirada en el estoicismo. A las mujeres, por su parte, se les pide ser virtuosas.

La serie que fue pintada al óleo sobre lienzo y colocada luego sobre los muros de la hacienda de Huambutío se puede datar hacia 1760[13]. De acuerdo al Dr. Flores Ochoa, "*las figuras, su disposición en las telas, los trajes azules, los pilares entre los que aparecen, los cotinajes rojos unidos por cordones, los símbolos que portan, son propios de ambientes destinados a reuniones de meditación, alas prácticas esotéricas y, en las postrimerías del siglo XVIII e inicios del XIX, a las conjuras independentistas...*"[14]. Huambutío formalmente nos recuerda el biombo pintado por Chili Tupac, en 1837, sobre la dinastía incaica, cuyo reverso se decora con flores y escenas de la antigüedad clásica (**Fig. 134**).

Cabe preguntarse, ¿qué significaban estos griegos para la sociedad cuzqueña del siglo XVIII? Sabemos que el Mariscal Andrés de Santa Cruz, que fue presidente de Perú y luego de Bolivia y fundador la logia "Independencia del Perú", tomó el nombre de Arístides. También sabemos que cuando Riva Aguero estuvo confinado en Tarma por el Virrey Pezuela (1819), dirigió una carta a "Aristipo Esmero", pseudónimo de un personaje no identificado[15]. Por su parte, Ignacio de Castro, quien hace una descripción puntual del Cuzco a fines del siglo XVIII, nos dice respecto a dos de los personajes griegos que nos interesan: «*Si Temístocles es alabado y su nombre parece más ilustre que el de Solón por la victoria de Salamina: la fundación del Areópago, que a Solón se debe lo hace nada menos esclarecido que a aquel esforzado General. Un senado de esta clase, es de perpetuo provecho, conserva las Leyes, y los establecimientos de los mayores*"[16]. Vale decir, que los pensadores y filósofos griegos eran un punto de referencia para el Perú de las postrimerías del siglo XVIII y, muy especialmente, para el sur de Perú y lo que hoy es Bolivia, encarnando los ideales morales y patrióticos de la sociedad.

Las sociedades patrióticas

Se supone que el caso de la hacienda de Huambutío no es único y se sugiere que pudieron tener igual o similar finalidad los molinos de Acomayo (Departamento de Cuzco). Los tres molinos allí existentes fueron publicados por primera vez por Pablo Macera[17]. Dos de estos molinos tienen pinturas simbólicas, el "Molino de los Incas" y el "Molino de La Creación", que fueron construidos en las afueras del pueblo de Acomayo. Las pinturas murales que los decoran son obra del pintor Tadeo Escalante, autor de la pintura mural de la Iglesia de Huaro, que él firma en 1804. Esta pintura tiene elementos alegóricos inmersos en las composiciones cristianas tradicionales. Al respecto, Flores Ochoa dice: «*Numerosos óleos de varias épocas y estilos, de diferentes recintos religiosos, sugiere que ciertos pintores introdujeron en temas católicos mensajes para ser leídos por conocedores de lenguaje o cultos iniciáticos. La pintura mural no estuvo alejada de esta intención, como lo muestra Tadeo Escalante*"[18]. El texto se refiere muy particularmente a la citada Iglesia de Huaro, donde alternan elementos variados; así, en el techo hay signos

zodiacales como "*Sagitario*", cuya presencia no podemos explicar, también está el elefante que personifica la castidad y acompaña a la escena del matrimonio de la Virgen y San José[19]. En la escena de la Gloria, perteneciente a las *"Postrimerías"*, se coloca cerca al retrato del pintor una figura con cuatro cabezas que soplan al unísono y que parecen representar los cuatro vientos: Boreas, Austro, Euro y Céfiro (Fig. 126). En el sotocoro, están las cuatro virtudes cardinales: Justicia, Templanza, Fortaleza y Prudencia. A estos símbolos se unen otros de más difícil lectura, como el aro de fuego que rodea a San Pedro, cuyo simbolismo no está aclarado, y el triángulo existente en una de las composiciones referentes a la muerte[20].

Es curioso que la muerte esté representada cuatro veces, una en el conjunto de las *"Postrimerías"* y tres a ambos lados de la puerta de ingreso. Una de estas composiciones está dividida en dos escenas: la muerte del rico y la muerte del pobre; la segunda, muestra cómo el árbol de la vida es segado por el demonio. En la escena de la muerte perteneciente a las *"Postrimerías"* se muestra al esqueleto triunfante; en primer plano están la cuna y el ataúd señalando el principio y fin de la vida. Hay dos relojes, el consabido niño haciendo pompas de jabón para significar lo efímero de nuestros días y, finalmente, un triángulo radiante con un ojo al centro que resulta inusual (Fig. 95).

Cabe preguntarse, ¿qué tiene que ver la mirada divina con lo efímero de nuestros días? La respuesta parece estar en la interpretación masónica de este símbolo. En el *Diccionario de los símbolos*, de Chevalier y Gheerbrand, se lee en el acápite "*Triángulo*"[21]: "*El triángulo masónico lleva escrita en la base la palabra 'duración' y, sobre los lados que se unen en el vértice, 'tinieblas y luz'*". De manera que el triángulo aludiría a la duración de nuestra vida, al nacimiento (luz) y a la muerte (tinieblas)[22]. La concordancia entre el triángulo esotérico con sus alusiones a la duración de la vida, y la pintura mural de Huaro nos confirman en la suposición de que Tadeo Escalante tuvo que ver con las logias masónicas.

Antecedente de este triángulo en la pintura de la zona es el existente en el lienzo de "*El Jardín de San Antonio*"[23]; allí, el triángulo se halla colocado en el pecho de una figura femenina simbólica que representa la "*Divina Sabiduría*". En el caso de Huaro, creemos que, sin desechar la posibilidad de que el triángulo represente a Dios, tenemos que considerar su lectura masónica acorde con la composición pictórica que relaciona el triunfo de la muerte con la duración de la vida.

135. "La vida y la muerte", figuras alegóricas que decoran el muro de cabecera en el "Molino de la Creación". Acomayo, Cuzco.

136. Testera del "Molino de la Creación", en Acomayo (Cuzco, Perú), con las figuras de la Vida, la Muerte, y, posiblemente, la Sabiduría y un Filósofo.

136. "La naturaleza", detalle del lienzo sobre la medicina. Anónimo Cuzqueño.

137. "Iniciación masónica", similar a la descrita por Lagrange.

«La medicina». Lienzo cuzqueño de fines del siglo XVIII. Col particular, La Paz.

LA TIERRA de acuerdo a la "Iconología" de Ripa. Lleva corona de torres y puede representar un lugar determinado de acuerdo a los atributos que la acompañan.

Las pinturas del "Molino de los Incas", según Flores Ochoa, *"van dirigidas a espectadores que comparten conocimientos especiales, propios de una etnia, o por sociedades que trabajan en reserva"*. También nos dice: *"El molino de la Creación" y el "Molino de los Incas" son una combinación creativa de confesiones patrióticas, unidas al nacionalismo inca, tan propio de la región del Cuzco, y a las prácticas de las numerosas logias que se fundaron en la época*[24].

Si analizamos el "Molino de los Incas", bajo esta perspectiva, vemos que en la testera hay un altar con una cruz vacía y dos personajes con escaleras a ambos lados (Fig. 128). La mesa con la cruz nos recuerda la "Tenida masónica de La Paz", descrita por Ballivián (año de 1820). Flanquean la composición central los cuatro elementos: fuego, aire, tierra y agua; figuras que tienen un carácter esotérico y cuya función y simbolismo no se capta con facilidad (Fig. 127). En las paredes laterales están pintados los Incas (Fig. 129). Está demostrado que los miembros de las sociedades secretas, especialmente en la masonería, usaban pseudónimos, alguno de los cuales respondía a los nombres de los reyes incas. Ballivián nos dice que el seudónimo de Pinedo era Inca Roca; por otra, parte sabemos que en la logia *"Independencia Peruana"*, fundada por Santa Cruz, Pedro Aguirre usaba el nombre de Huáscar Inca. Aunque ambos ejemplos muestran logias paceñas, estas nos indican un comportamiento común al sur de Perú; no olvidemos que estas logias estaban muy relacionadas con Cuzco y con la Universidad de San Antonio Abad: Por otra parte, hombres de la independencia paceña, como Ildefonso de las Muñecas, provenían de Cuzco. Ya mencionamos al Mariscal Andrés de Santa Cruz, que pasó su primera juventud estudiando en Cuzco y que allí se casó.

Todos estos antecedentes dan sentido a la serie de Incas pintada en el Molino de Acomayo, que pudo haber servido de sede a alguna logia patriótica. Que el recinto fuera un molino en actividad, no extraña, pues ello ayudaba a guardar secreto y a disimular las reuniones que eventualmente se realizaban en él.

El "Molino de la Creación", también en Acomayo, tiene un carácter semejante. En su testera se ven cuatro figuras identificadas inicialmente con las virtudes cardinales (Fig. 136). La figura que se supuso de la Prudencia por tener dos rostros, creemos que representa la Sabiduría; lleva un libro cerrado y se quita una máscara, lo que pude significar la sabiduría secreta que se manifiesta[25]. La relación entre Prudencia y Sabiduría es conocida[26].

La figura que acompaña a la Sabiduría sería un neófito: en todo caso, es una figura carente de símbolos, lo que dificulta su identificación. Su actitud y forma es idéntica a la del filósofo Aristipo de la Hacienda de Huambutío.

Al lado opuesto se ven otras dos figuras: un mancebo armado y una mujer con un castillo en la cabeza (**Fig. 135**). El macebo lleva en alto, en la mano derecha, el sol, y en la mano izquierda la luna menguante. Según Ripa, esta figura representa la vida humana[27]. El sol simboliza el nacimiento y la luna la muerte. La vida con su cenit y su menguante tiene un fin, después del cual todos volvemos al seno de la tierra; es por ello que junto al mancebo está la tierra, representada por mujer con un castillo en la cabeza. El texto de Ripa describe a la Tierra con la siguiente frase: "*Mujer que sostiene un castillo con una torre por encima de su cabeza*"[28]. En Acomayo, esta mujer sostiene con ambas manos una azucena y una espada que representan el premio y el castigo que recibiremos después de entregar nuestro cuerpo a la tierra. Son símbolos que en el mundo medieval acompañan a Cristo presidiendo la resurrección de los muertos el día del Juicio Final.

Así, en el mancebo portador del sol y la luna, y en la mujer con un castillo en la cabeza, vemos a la muerte como la compañera inseparable de la vida. Estas dos figuras se enfrentan a las otras dos que se pueden interpretar como la sabiduría secreta, y quien la busca, tal vez para superar el trance de lo perecedero. El hermetismo de las cuatro figuras del "Molino de la Creación" aumenta con el paño central vacío que alojó una imagen que nos es desconocida.

La temática del resto del recinto es bíblica, se inicia con la creación del universo y termina con el pacto de Noé con Dios después del Diluvio, pasando por el Paraíso y la creación del primer hombre. Hay algunas escenas sueltas como Moisés en el monte Sinaí y el sacrificio de Abraham. Lo curioso, en representación de Adán, es que su vida no concluye con su expulsión del Paraíso sino que se muestra su enfermedad, episodio que sólo aparece en los apócrifos. Sin duda, el pintor del "Molino de la Creación" conocía mucho más de lo que enseñaba la Iglesia Católica dentro de su ortodoxia.

Finalmente, está el pórtico exterior del molino con tres santos: San Martín, San Cristóbal y Santiago. Santiago mata-moros quizá rememora al antiguo señor del rayo. San Cristóbal, patrón de los viajeros y ayuda eficaz para quien se encuentra en peligro, es singular pues en su brazo lleva enlazada una rueda de molino aludiendo tal vez al local en el cual está pintado. ¿Qué relación específica había entre San Cristóbal y el molino? No tenemos respuesta. Finalmente, está San Martín, patrón de los pobres, muchas veces identificado con Santiago[29]; junto a él hay un ser infernal con la cara destruida. Está colocado en posición central sobre llamas, tiene dos animales monstruosos a sus costados y el vientre abierto con los brazos extendidos sobre él, dentro de su vientre hay una serpiente, sus cabellos son de fuego y entre ellos hay culebras. Sin duda, se trata de Leviatán. La relación de los tres santos no está definida, y más parece responder a una inspiración cristiana que a la de una secta esotérica. Queda la interrogante.

25.VI.2000

NOTAS

1. TORIBIO MEDINA (1956). T. II, págs. 314 y ss.

2 IBIDEM .pág. 324.

3. RIPA CESARE (1971).

4. Delgart era conocido como autor de un libro de medicina . Ver GISBERT (1968), pág. 124. Gunnar Mendoza editó este libro en *Archivos bolivianos de medicina*, Tomo I ns. 1 y 2, Sucre, 1943.

5. TORIBIO MEDINA. Tomo II, pág. 318.

6. En VAZQUEZ, HUMBERTO (1958), págs. 149 y ss., nos dice que la novela de Ballivián fue escrita hacia 1851.

7. El Barón de Nordenficht, alemán de nación, llegó a Potosí el año de 1789, contratado por el gobierno español para mejorar los sistemas mineros de la extracción de la plata.

8. Respecto a si las logias libertarias eran masónicas o no, las opiniones son diversas. El investigador chileno EYZAGUIRRE (1973), pág. 8, nos dice: *"cuando Fernando VII regresó a su patria del destierro de Francia en 1814, fue informado del influjo de las logias patrióticas en el proceso revolucionario de América, asímismo, de sus afinidades con la masonería en el secreto, grados y juramento de su miembros y de su clara diferencia con la última en sus exclusivos y circunscritos objetivos políticos"*. Vale decir, que para este autor masonería y logias patrióticas son algo diferentes aunque se parecen en su forma. VAZQUEZ MACHICADO en *Facetas del intelecto boliviano*, pág. 183, dice: *"Para Muñoz Cornejo, estas asociaciones secretas no eran en realidad masónicas, sino patrióticas, y que de aquellas no tenían sino su arquitectura exterior... Solo hasta cierto punto se puede estar de acuerdo con la tesis anteriormente sostenida. La masonería era y es una institución demasiado grande para que no pueda tener secciones que en determinados casos enfoque ciertos y determinados problemas. Tal fue el caso de la independencia de América"*.

9. GUTIERREZ (1938), pág. 21.

10. Santa Cruz nació en La Paz, era hijo del Maestre de Campo don José de Santa Cruz y de la cacica de Guarina Basilia Calahumana. Guarina era un pueblo situado a orillas del lago Titicaca. Santa Cruz se educó en Cuzco; durante la independencia luchó a las órdenes de Goyeneche. Se hizo patriota y fue uno de los generales del ejército libertador. Fue presidente del Perú y Presidente de Bolivia. Intentó reunir a ambos país mediante la Confederación Perú-Boliviana. Su proyecto, después de algunos años de vigencia, fracasó debido a la no conformidad de Chile, que declaró la guerra.

11. CRESPO (1944), pág. 91.

12. *Mercurio Peruano*. Tomo I (1971), págs. 49 y ss. y Tomo VII (1973), pág. 1 y ss Edición faccimilar. Biblioteca Nacional del Perú. Lima, 1964.

12a. El análisis de las figuras que muestra el libro de Quilón lo ha hecho el Arq. Andrés de Mesa, quien me sugiere que el conocimiento de estos problemas se tuvo través de traducciones del renacimiento, tanto del libro de Euclides como de la obra de Arquímides sobre la esfera y el cilindro; probablemente las imágenes se deben a una fuente grabada, sin que esto quiera decir que quienes usaron los grabados no conocieran el significado de los mismos. Consta que la obra de Euclides figuraba en varias bibliotecas de Hispanoamérica.

13. FLORES OCHOA y colaboradores (1993), pág. 268.

14. IBIDEM pág. 272.

15. VARGAS UGARTE (1966). Tomo VI, pág. 60 nota 16. T. Este mismo *"Aristipo Esmero"* fue corresponsal de San Martín. VARGAS UGARTE (1966), VI, pág. 90.

16. IGNACIO CASTRO. *Relación del Cuzco (1788-91)*, pág. 223, en Colección Documental de la Independencia del Perú. Tomo II. Vol 1.

17. MACERA. "Escalante y la pintura andina: los murales de Acomayo", en *Siete Días*. Lima, diciembre de 1974.

18. FLORES OCHOA (1993), pág. 267.

19. MESA-GISBERT (1982), vol 1, págs. 248 y ss.

20. GISBERT. *"La muerte en el arte virreinal andino"*, en Millones- Lemlij (1996), págs. 108-109.

21. CHEVALIER JEAN Y GHEERBRAND ALAIN (1988), pág. 1021.

22. IBIDEM 774.

23. STATSNY (1984), pág. 141.

24. FLORES OCHOA y colaboradores (1993), pág. 267.

25. Para relación de la Sabiduría con el libro cerrado, ver Ripa (1971), págs. 280 y ss.

26. JAMES HALL. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. En *Prudencia* dice: *"En la alegoría religiosa medieval la imagen de la Sabiduría tiene un libro y algunas veces una serpiente. Esta última es también atributo de la Prudencia, que en algunas ocasiones sustituye a la Prudencia"*.

27. En la ilustración de Ripa del año 1758-60 (1971), la figura que sostiene los dos astros es de mujer (pág. 19).

28. RIPA (1987). Tomo I, pág. 309 y RIPA (1971), págs. 8 y 9.

29. Tal ocurre en el mito de Sabaya. Ver GISBERT (1980), págs. 22 y ss.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

A

ACOSTA, JOSÉ DE. *Historia Natural y Moral de las Indias* en «Biblioteca de Autores Españoles». Madrid, 1954.

ADELSON y TRACHT. *Aimara weavings, ceremonial textiles of colonial and 19th century Bolivia*. Smithsonian Institution. Washington, 1983.

AGUIRRE, MARTHA URIOSTE DE. *Los Caciques Guarachi* en « Estudios Bolivianos» en Homenaje a Gunnar Mendoza. La Paz, 1978.

AHLFELD, FEDERICO. *Geografía Física de Bolivia*. Amigos del Libro. Cochabamba 1969.

ALBÓ, XAVIER y PREISWERK, MATIAS. *Los señores del Gran Poder*. La Paz, 1986.

ALCEDO, ANTONIO. *Diccionario Geográfico de las Indias Occidentales* 4 vol. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, 1967.

AMAT, HERNÁN. *Los yaros destructores del Imperio Huari* en «El hombre y la cultura andina». Ed. R. Matos. Tomo II.Lima, 1978.

ANELLO OLIVA, JUAN. *Histoire du Perou*. Trad. de Ternaux Compans. Paris, 1857.

ANGULO IÑIGUEZ, DIEGO, MARCO DORTA, ENRIQUE y BUSCHIAZZO, MARIO. *Historia del Arte Hispanoamericano*. Salvat. 3 tomos. Barcelona, 1945-1956.

ARANZAES, NICANOR. *Diccionario Histórico del Departamento de La Paz*. La Paz, 1915.

ARRIAGA PABLO, JOSE DE. *Extirpación de la idolatría del Perú* en «Crónicas peruanas de interés indígena». Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, 1968. pag

ARZANS DE ORSUA Y VELA, BARTOLOME. *Historia de la Villa Imperial de Potosí*(1736). 3 tomos. Providence,1965.

AVERY, PETER. *Los Imperios Islámicos: India, Persia y Turquía musulmanas* en «Historia de la civilización. La época de la expansión: Europa y el mundo desde 1559 hasta 1660». Editorial Labor. Barcelona 1992.

AVILA, FRANCISCO DE. *Ritos y tradiciones de Huarochiri*. Ed. Gerarld Taylor. Lima, 1987.

AZCARATE, JOSE MARIA. *La escultura del siglo XVI*. «Ars Hispaniae». Madrid, 1958.

B

BARTOLOMÉ, GREGORIO. *Jaque mate al obispo virrey. Siglo y medio de sátiras y libelos contra don Juan de Palafox y Mendoza*. Fondo de Cultura Económica. México.

BASTIEN, JOSEPH W. *Mountain of the Condor*. New York, 1978.

BERNALES, JORGE. *Historia del arte Hispanoamericano. Siglos XVI a XVIII*. Ed.Alhambra. Madrid, 1987.

BERTONIO, LUDOVICO. *Vocabulario de la Lengua Aimara*. Juli 1612. Edición faccimilar. La Paz, 1956.

BEYERSDORFF, MARGOT. *La adoración de los Reyes Magos. Vigencia del teatro religioso español en el Perú*. Cuzco, 1988.

_____. *Historia y drama ritual en los andes bolivianos (siglos XVI - XX)*. Ed. Plural. La Paz, 1998.

BIALOSTOCKI JAN. *Estilo e iconografía*.Barcelona, 1973.

BONET CORREA, ANTONIO. *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Alianza Forma. Madrid, 1993.

_____. *La fiesta barroca como práctica del poder* en «El arte efímero en el mundo hispánico». México, 1983.

BOUYSSE-CASSAGNE, THERESE (con la colaboración de Philippe Bouysse). *Lluvias y cenizas, dos Pachacuti en la historia*. Ed. Hisbol. La Paz, 1988.

_____. *La identidad aimara*. Ed. Hisbol. La Paz, 1987.

BROWMAN, DAVID. *Pre Tiahuanaco south-andean monolitic stone styles*. Tesis inédita (1972). Washington University.

BURGA, MANUEL. *Nacimiento de una Utopía. Muerte y resurrección de los Incas*. Lima, 1988.

C

CALANCHA, ANTONIO DE LA. *Crónica Moralizada (1638)*. Ed. Prado Pastor. 6 vol. Lima. 1976.

_____. *Historia del Santuario e Imagen de Ntra. Sra. de Copacabana* en « Crónicas Agustinas del Perú». Madrid, 1972.

CALDERÓN DE LA BARCA. PEDRO. *La Aurora en Copacabana*, en Obras Completas (Dramas) Ed. Aguilar. Madrid, 1945.

CAMILLE, MICHAEL *The Gothic Idol*. Cambridge University. New York, 1989.

CARRILLO, FRANCISCO. *Literatura quechua clásica*. Lima, 1986.

CASTILLO, ANTONIO. *El devoto peregrino y viaje a Tierra Santa*. Madrid, 1654.

CASTRO, IGNACIO. *Relación del Cuzco (1788-91)* en Colección Documental de la Independencia del Perú. Tomo II. Vol 1. Lima, 1971.

CHÁVEZ, SERGIO. *La piedra del rayo y la estela de Arapa: un caso de identidad estilística con implicaciones para la influencia Pucara en el área de Tiahuanaco*, en «Arte de Arqueología» N.8-9. La Paz, 1983.

CHAVEZ, SERGIO Y MOHR, KAREN. *A carved stela from Taraco, Puno (Perú)and the definition of an early style of stone sculpture from the altiplano of Perú and Bolivia* en «Ñawpa Pacha» N.13 Berkeley,California, 1975.

CHEVALIER, JEAN Y GHEERBRAND, ALAIN. *«Diccionario de los símbolos»*. Ed. Herder Barcelona, 1988.

CIEZA DE LEÓN, PEDRO. *Crónica del Perú*. Primera parte. Introducción de Franklin Pease. Lima, 1984.

_____. *Segunda parte de la Crónica del Perú: del señorío de los Incas Yupanquis y de sus grandes hechos y gobernación*. Madrid, 1880.

_____. *Segunda parte de la Crónica del Perú* (1553). Lima, 1985.

COBO, BERNABE. *Historia del Nuevo Mundo*. Biblioteca de Autores Españoles. 2 vol. Madrid, 1956.

CONRAD-DEMAREST. *Religión e Imperio*. Madrid 1988.

CORDOBA SALINAS, DIEGO DE. *Crónica de la Religiosísima Provincia de los Doce Apóstoles del Perú de la Orden de N.P. S. Francisco* (1651). Washington, 1957.

CORNEJO BOURONCLE, JORGE. *Derroteros de Arte Cuzqueño*. Cuzco, 1960.

COVARRUBIAS, JESUS. *Cuzco colonial y su arte*. Cuzco, 1958.

CRESPO, ALBERTO. *Esclavos negros en Bolivia*. Academia de Ciencias. La Paz, 1977.

CRESPO, ALFONSO. *Santa Cruz el Cóndor Indio Fondo de Cultura*. México, 1944, FCE.

CRUZ, ISABEL. *La fiesta: metamorfosis de los cotidiano*. Santiago, 1995.

CUMMINS, THOMAS. *Abstraction to narration:kero imagery of Peru and the colonial alteration of native identity*.Tesis doctoral presentada a University of California. Los Angeles, 1988 Mss.

CUSI YUPANQUI, TITO. *Relación de la conquista del Perú*. Lima, 1973. Cuzco, 1979.

D

DA COSTA, KAUFMANN Maitrise ou métissage? en *"Renue de L'Art"* N 121. Paris 1998.

D'ORBIGNY, ALCIDES. *Viajes por Bolivia* 4 vol. Ministerio Educación .Baires 1945

DAVIDSON GUSTAV. A *Dictionary of Angels*. New York, 1971.

DELUMEU, JEAN. *Una histoire du Paradis*. Ed. Fayard.Paris, 1992.

DEMAREST, ARTHUR A. *Viracocha. The nature and antiquity of andean high God*. Cambridge, 1981.

DIONISIO AREOPAGIDA (Pseudo). *Obras completas.* BAC, Madrid, 1990.

_____. *«Documentos de Arte Colonial Sudamericano»*. Cuaderno VII. La Paz a Tiahuanaco. Buenos Aires, 1950.

DUVIOLS, PIERRE. *Cultura andina y represión.* Cuzco, 1986.

_____. *La destrucción de las religiones andinas*. UNAM. México, 1977.

_____. *La dinastía de los Incas: ¿Monarquía o diarquía? Argumentos heurísticos a favor de una tesis estructuralista*. «Journal de la Societé des Americanistes». Tome LXVI, Paris, 1979.

_____. *Los nombres quechua de Viracocha, supuesto Dios Creador de los evangelizadores*. Alpanchis N. 10. Cuzco, 1977.

_____. *Punchao, ídolo mayor del Coricancha, historia y tipología* en «Antropología Andina» n.1-2. Cuzco, 1976.

E

EGAN, MARTHA J. *Relicarios. Devotional miniatures from the AmericasMuseum of New México*. Santa Fe, 1993.

EGAÑA, ANTONIO. *Monumenta Peruana*. T. III. Roma, 1961.

EICHMANN, ANDRÉS Y SEOANE, CARLOS. *Lírica colonial boliviana*. La Paz, 1993.

ESCOBARI, LAURA. *La heráldica incaica y los caciques Cusicanqui de Pacajes* en «Arte y Arqueología» n. 8-9. La Paz, 1983.

ESPINOZA SORIANO, WALDEMAR. *El Memorial de Charcas. Crónica inédita de 1582* «Revista de la Universidad Nacional de Educación». Lima, 1969.

_____. *Alonso Ramos Gavilán. Vida y obra del cronista de Copacabana* en «Historia y Cultura». N. 6. Lima, 1973.

_____. *Los fundamentos lingüisticos de la Etnohistoria*. Madrid, 1980.

ESQUIVEL Y NAVIA, DIEGO DE. *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco*. 2 vol. Lima, 1980.

ESTABRIDIS, RICARDO. *El grabado virreinal peruano* (Catálogo). Lima, noviembre-diciembre, 1987.

EYSAGUIRRE, JAIME. *La logia Lautarina*. Buenos Aires, 1973.

F

FERNANDEZ, ENRIQUE S.J. (Edit.) *Monumenta Peruana* VIII (1603-1604), Roma, 1986.

FLORES D'ARCAIS, FRANCESCA. *Guariento: Tutta la Pittura.* Alfieri Edizioni D'Arte Venezia s/f.

FLORES GALINDO, ALBERTO. *Buscando a un Inca: identidad y utopía en los Andes*. Lima, 1987.

FLORES OCHOA, JORGE. *El Cuzco, resistencia y continuidad*. Cuzco, 1990

FLORES OCHOA, J. KUON, E. y SAMANÉS, R. *Pintura mural en el Sur Andino*. Lima, 1993.

FORTUN, JULIA ELENA. *La danza de los diablos*. La Paz, 1961.

FEEDBERG, DAVID. *El poder de las imágenes*. Alianza Forma. Madrid, 1992.

G

GALLARDO, CASTRO Y MIRANDA. *Jinetes sagrados en el desierto de Atacama: un estudio arte rupestre andino* en «Boletín del Museo chileno de arte precolombino» N.4. Santiago, 1990.

GALLEGO, JULIÁN. *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro.* Ed. Aguilar. Madrid, 1972.

GARCÍA QUINTANILLA JULIO. *Historia de la Iglesia en La Plata. La Iglesia durante la Colonia. Obispado de los Charcas. 1533-1609 Arzobispado de La Plata* 1609-1825. Sucre 1964.

GARCIA, URIEL. *La ciudad de los Incas*. Cuzco, 1922

GARCILASO DE LA VEGA. *Comentarios Reales de los Incas.* «Biblioteca de Autores Españoles». Madrid, 1963.

GASPARINI Y MARGOLIES. *Arquitectura Inka*. Caracas, 1977.
GERLERO, ELENA. *El sentido simbólico-litúgico en los murales del claustro del Convento Agustino de la Purificación y San Simón de Malinalco*. «Anuario de Estudios Americanos». Tomo XXXVIII, Sevilla, 1981.
GIRAULT, LOUIS. *Rituales en las regiones andinas de Bolivia y Perú*. La Paz, 1988.
GISBERT, TERESA. *Dioses y ángeles en Copacabana* en «Homenaje a María Rostworosky». Instituto de Estudios Peruanos. Lima, 1997.
_____. *Calderón de la Barca y la pintura virreinal andina* en «Iconología y Sociedad». México, 1987.
_____. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, 1980.
_____. *La imagen del Paraíso en la pintura cuzqueña*, en "Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, XLVIII (115-140)". Zaragoza, 1992.
_____. *León Pinelo y la imagen del Paraíso en los Andes* en «Anuario del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, Sucre, 1996.
_____. *Los curacas del Collao y la conformación de la cultura mestiza*, en «500 años de mestizaje en los Andes». Tomoeda y Millones editores. SENRI Ethnological Studies 33. Osaka, 1992.
_____. *Los cronistas y las migraciones aimaras* en «Historia y Cultura» N. 12. La Paz, 1987.
_____. *Literatura Virreinal en Bolivia*. Ed. UMSA. La Paz, 1968.
_____. *Pachacamac y los dioses del Collao*, en «Historia y Cultura» N. 17. La Paz, 1990.
_____. *La fiesta y la alegoría en el Virreinato Peruano*, en «El arte efímero en el mundo hispánico». México, 1983.
_____. *La máscara y el Carnaval de Oruro*, en revista «Encuentro» N.5. La Paz, 1989.
GISBERT, TERESA y MESA, JOSE DE. *La escultura en Cuzco*, en «Escultura en el Perú». Ed. Banco de Crédito. Lima, 1991.
_____. *Arquitectura andina. Historia y análisis*. La Paz, 1985.
GISBERT, TERESA, ARZE, SILVIA y CAJIAS, MARTHA. *Arte textil y mundo andino*. La Paz, 1988.
GÓMEZ DE LIAÑO. «*Athanasius Kircher,Itinerario del éxtasis o imágenes de un saber universal*». Ediciones Siruela, Madrid, 1990.
GONZALES BRAVO, ANTONIO. *Musica, instrumentos y danzas indígenas*, en «La Paz en su cuarto centenario (1548-1948)». Vol III. La Paz, 1948.
GONZALES HOLGUIN, DIEGO. *"Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Quechua o del Inca* (1608). Ed. faccimilar de la Universidad de San Marcos. Lima, 1989.
GRABAR, ANDRE. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Alianza Forma. Madrid, 1985.
GRANADA, FRAY LUIS DE. *Guía de Pecadores*. Buenos Aires 1942.
GRUZINSKI, SERGE. *La guerre des images*. Ed. Fayard. Paris, 1990.
_____. *"La colonización de lo imaginario. Siglos XVI-XVIII"*. México, 1991.
GUAMÁN POMA DE AYALA, FELIPE. *"Nueva Crónica y Buen Gobierno"*. Ed. Fondo de Cultura Económica. 3 vol. México, 1980.
GUERRA, JOSÉ ANTONIO. *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*. BAC. Madrid, 1980.
GUTIERREZ DE SANTA CLARA, PEDRO. *Historia de las guerras civiles del Perú*. Biblioteca de Autores Españoles, en «Crónicas del Perú». Tomo III, Madrid, 1963.

H

HALL JAMES. *"Diccionario de temas y símbolos artísticos"*. Alianza Editorial. Madrid, 1974.
HAMPE TEODORO. *"Santo oficio e historia colonial"*. Ediciones del Congreso del Perú. Lima, 1998.
HARTH-TERRE, EMILIO. *El artesano negro en la arquitectura virreinal limeña*, en «Revista del Archivo Nacional de Perú». Tomo XXV. Lima, 1961.
_____. *"Escultores españoles en el Virreinato del Perú"*. Lima, 1977.
HERNANDEZ DIAZ, JOSE. *Imaginería Hispalense del Bajo Renacimiento*. Sevilla, 1955.
HERNANDEZ DIAZ, MARTIN GONZALEZ y PITA ANDRADE. *La escultura y la arquitectura españolas del siglo XVII*. «Summa Artis» Tomo XXVI. Madrid, 1985.
HYSLOP, JOHN. *Chulpas of the Lupaca zone of the Peruvian High Plateau* en «Journal of Field Archeology». Vol 4, 1977.
_____. *"Inka Settlement Planing"*.University of Texas, Austin, 1990.

_____ . *"An archeologycal Investigation of the Lupaca Kingdom and its origins"*. University Microfilms, Ann Arbor Michigan,1976.
_____ . *El área Lupaca bajo el dominio incaico. Un reconocimiento arqueológico*, en «Revista Histórica». Vol III N. 1. Lima, 1979.

I

INDA, LORENZO. *"Historia de los Urus. Comunidad Irohito Yanapata"*. Biblioteca de autores étnicos. Hisbol. La Paz, 1988.
IRIARTE, ISABEL. *Tapices con escenas bíblicas del Perú Colonial*, en «Revista Andina», N. 19. Cuzco, 1992.
ISIDORO SAN. *Etimologías*. Ed. bilingüe preparada por Oroz y Casquero. Ed. B.A.C. 2 vol. Madrid, 1982.
IWASAKI, FERNANDO. *"Extremo Oriente y Perú en el siglo XVI"*. Maphre. Madrid, 1992.

J

JUANEZ PEREZ, DONATO. *"Leyenda del Tunupa y cuentos aimaras"*. Oruro, 1991.

K

KENNEDY, ALEJANDRA. *La escultura en el Virreinato de Nueva Granada y la Audiencia de Quito*, en: «Pintura, Escultura y artes útiles en Iberoaméricana (1500-1525)». Ed. Arte Cátedra, Madrid, 1995.
KOLATA, ALAN. *"The Tiwanaku"*. Cambridge, 1993.
KUBLER, GEORGE. *Indianismo y mestizaje como tradiciones americanas medievales y clásicas*, en «Boletín del centro de Investigaciones Históricas y Estéticas». N 4, Caracas, 1966.

L

LARA, JESUS. *Tragedia del fin de Atahuallpa*. Cochabamba, 1957.
LAS CASAS, BARTOLOMÉ DE. *"Apologética Historia de las Indias"*. Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1909. Ed. Porras Barrenechea, 2 vol.
LEÓN PINELO, ANTONIO. *"El Paraíso en el Nuevo Mundo"*. 2 tomos. Lima, 1943.
LIEBSCHER, VARENA. *"La iconografía de los queros"*. Lima, 1986.
LIMA EDUARDO. Monografía de la Provincia Carangas. La Paz 1920.
LOHMANN VILLENA, GUILLERMO. *Pensamiento de agustinos ilustres del Perú en los siglo XVI-XVII*, en «Actas del Congreso Internacional del V Centenario. Valladolid», 16-21 abril, 1990.
LÓPEZ GÓMARA, FRANCISCO. *"Historia General de las Indias"*. Ed. faccimilar a cargo de Franklyn Pease. Lima, 1993.

M

MAC CORMACK, SABINE. *Calderon's la Aurora de Copacabana: the conversion of the Incas in the Light of seventeenth-century spanish theology, culture and political theory*, en «Journal of Theological Studies». Vol XXXIII. October, 1982.
_____ . *From the Sun of the Incas to the Virgin of Capacabana*, en «Representation». University of California, 1984.
_____ . *"Religion in the Andes: Vision and Imagination in Early Colonial Perú"*. Princeton University. New Jersey, 1991.
MACERA, PABLO. *Pintores populares andinos*. Lima, 1979.
_____ . *La pintura mural andina*. Siglos XVI-XIX. Ed. Milla Batres. Lima, 1993.
MALE, EMILE. *"El barroco"*. Ed. Encuentro. Madrid, 1995.
MARTINEZ COMPAÑON, BALTASAR. "Trujillo del Perú en el siglo XVIII". Ed. Cultura Hispánica. Madrid, 1978.
MAUQUOY-HENDRICKX, MARIE. *"Les estampes del Wierix"*. 4 vol. Bruselas, 1978.
MAZA, FRANCISCO DE LA. *"El pintor Cristóbal de Villalpando"*. México, 1964.
_____ . *"El pintor Martin de Vos en México"*. México, 1971.
MEDINA, TORIBIO. *"Historia del tribunal de la inquisición de Lima (1569-1820)"* .2 vol. Santiago de Chile, 1956.
MENDOZA, DIEGO. *"Crónica de la Provincia de San Antonio de los Charcas (1665)"*. Edición faccimilar. La Paz, 1976.
MENDOZA, GUNNAR. *Documentos para la historia de la medicina boliviana, teraperéutica indígena por el Dr. D. Martin Delgar* en «Archivos Bolivianos de Medicina». Tomo I, N. 1-2. Sucre. Enero-diciembre, 1949.

MENZEL, DOROTHY. *"La Cultura Huari"*. Lima, 1968.
MERCADO, MELCHOR MARIA. *"Album de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869)"*. Sucre, 1991.
MERCADO PEÑALOZA. *Relación de la Provincia de los Pacajes, en «Relaciones Geográficas de Indias»*. Tomo I.BAE. Madrid, 1965.
MERCURIO PERUANO. Tomo I (1971) y Tomo VII(1973). Edición faccimilar. Biblioteca Nacional del Perú. Lima, 1964.
MESA, JOSE DE y GISBERT, TERESA. *"Holguín y la pintura virreinal en Bolivia"*. La Paz, 1977.
_____ . *"Historia de la pintura Cuzqueña"* 2 vol. Lima, 1982.
_____ . *Bitti, un pintor manierista en Sudamérica*. La Paz, 1974.
_____ . *"El pintor Mateo Perez de Alesio"*. La Paz, 1972.
_____ . *Escultura virreinal en Bolivia*. La Paz, 1972.
_____ . *"Monumentos de Bolivia"*. La Paz, 1980.
MILLONES, LUIS. *"Una partecita del cielo. La vida de Santa Rosa de Lima narrada por Dn. Gonzalo de la Maza a quien ella llamaba padre"*. Lima, 1993.
_____ .(Comp.) *"El retorno de las Huacas"*. Lima, 1990.
MILLONES, LUIS Y LIMLIJ MOISÉS. *"Al final del camino"*. Lima, 1993.
MINOIS, GEORGES. *"Historia de los infiernos"*. Ed. Paidos. Barcelona, 1994.
MOLINA, CRISTOBAL DE. *"Fábulas y mitos de los Incas"*. Ed. Urbano Duviols. Madrid, 1988.
MOLINA, RAMIRO. *La leyenda de la Tunupa*, en «Revista Encuentro» N.5. La Paz, 1989.
MOLINE FIORAVANTI, ANTOINETTE. *El regreso de Viracocha*, en «Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos» V.XVI,N.3-4. Lima, 1987.
MONAST, J.E. *Los indios aimaraes*, en «Cuadernos Latinoamericanos». Buenos Aires, 1972.
MORALES PADRÓN, FRANCISCO. *Historia de América*. Tomo V del «Manual de Historia Universal». Espasa Calpe. Madrid, 1962.
MORENO GABRIEL, RENÉ. *Bibliografía Peruana*. Tomo III. Ed. René Arze y Alberto Vázquez. Sucre, 1996.
MÚJICA PINILLA, RAMÓN. *"Angeles apócrifos en la América Virreinal"*. Fondo de Cultura Económica. Lima, 1992.
MORÚA, MARTÍN DE. *"Historia del origen y genealogía real de los Reyes Incas del Perú"*. Ed. Constantino Bayle. Madrid, 1954.
_____ . *"Historia General del Perú, origen y descendencia de los Incas"*. Ed. Ballesteros Gaibrois. 2 tomos. Madrid, 1962.

N

NADAL, JERÓNIMO. *"Imágenes de la historia evangélica"*. Introducción de Alfonso Rodriguez de Ceballos S.J. Barcelona, 1975.
NIEREMBERG, JUAN. *Diferencia entre lo temporal y lo eterno*. Buenos Aires, 1945.
_____ . *Historia Natural*. Amberes, 1635.

O

OBLITAS POBLETE, ENRIQUE. *Cultura callawaya*. La Paz, 1963.
OCAÑA, DIEGO. *Comedia de N.Sra de Guadalupe y sus milagros* (1601). La Paz, 1957.
OCAÑA-ALVAREZ. *Un viaje fascinante por la América Hispana del siglo XVI*. Madrid, 1969.
ONDEGARDO, POLO DE. *Religión y gobierno de los Incas* (Seguida de las instrucciones de los Concilios de Lima). Ed. Carlos Romero. Lima, 1916.
ORTIZ, FERNANDO. *Etnia y sociedad*. La Habana, 1993.
OSSIO, JUAN (comp.). *Ideología mesiánica del mundo andino*. Lima, 1973.
OYARZUN, LUIS. *Album de las pinturas que representan el nacimiento, vida... de Nuestro Seráfico padre San Francisco ejecutadas... para la orden franciscana de Santiago de Chile*. Zurich, 1971.

P

PALM E., WALTER. *¿Urbanismo barroco en América Latina?* Forum Ibero Americanum 6. Bohlau, Verlag, Koln. Weimar, Wien, 1992.
_____ . *«Elementos salomónicos en la arquitectura del barroco»*, en Erwin Walter, Palm Bolau-Verlag-Koln-Weimar-Wien, 1992.

PALMER, GABRIELLE Y PIERCE, DONNA. *Cambios: The spirit of transformatión in Spanish Colonial Art*. Santa Barbara Museum of Art. University of New Mexico, 1992.
PANOFSKY, ERWIN. *El significado en las artes visuales*. Buenos Aires, 1970.
PARDO, LUIS. *El imperio de Vilcabamba*. Cuzco, 1972.
PAREDES CANDIA, ANTONIO. *Diccionario mitológico de Bolivia*. La Paz, 1972.
PARSSINEN, MARTTI. *Tawantinsuyu the Inca state and its political organization*. Helsinki, 1992
_____. *"Torres funerarias decoradas en Caquiaviri"*, en «Puma Punku». 5 y 6. La Paz, 1994.
PEASE, FRANKLIN. «Introducción» a Gregorio García, *"Origen de los Indios en el Nuevo Mundo"* .Ed. Fondo de Cultura México, 1981.
_____. *El Dios Creador Andino*. Lima, 1973
_____. *Los Incas*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 1991.
_____. *Perú, nombre e historia. Entre el siglo XVI y el XVIII*. Ediciones Edubanco Lima, 1992.
PELAEZ, ULISES. *La lucha entre el bien y el mal*, en «Arte popular en Bolivia». Instituto Boliviano de Cultura. La Paz, 1988.
PERALTA RIVERA, GERMÁN. *Los mecanismos del comercio negrero*. Lima 1989.
PETERSON, JEANETTE. *The Paradise Garden Murals of Malinalco*. University of Texas, Austin, 1993.
PHELAN, JOHN LEEDY. *The Millenaial Kingdom of ther Franciscans in the New World*. Berkeley, 1970.
PIJOAN JOSÉ. *Arte cristiano primitivo, arte bizantino*, en «Summa Artis» tomo VII. Madrid, 1935.
PLATT TRISTAN. *Los guerreros de Cristo*. La Paz, 1996.
PONCE SANJINES, CARLOS. *Tiwanaku. Espacio, tiempo y cultura*. La Paz, 1972.
_____. *Tunupa y Ekako*. La Paz, 1969.
PORTUGAL ORTIZ, MAX. *La esclavitud negra en las épocas colonial y nacional de Bolivia*. Instituto Boliviano de Cultura. La Paz, 1977.
POSNANSKY, ARTURO. *Antropología y sociología de las razas interandinas*. La Paz, 1937.
_____. *Leyendas prehispánicas sobre dos keros*, en «Revista del Instituto de Etnología». Tucumán, 1931.

Q

QUEREJAZU, PEDRO. *La Virgen de Copacabana;* en «Arte y Arqueología». La Paz, 1980.
_____. *Sobre la escultura virreinal en la región andina*, en «Arte y Arqueología». La Paz, 1977.

R

RAMIREZ, JUAN ANTONIO. *Construcciones ilusorias, arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid, 1983.
_____. *Edificios y sueños*. Madrid, 1991.
RAMOS GAVILAN, ALONSO. *Historia del célebre Santuario de Ntra. Sra. de Copacabana* (1621). La Paz, 1976.
_____. *Historia del Santuario de Ntra Sra de Copacabana* (1621). Edición Prado Pastor, Lima, 1988.
RENARD-CASEVITZ, SAIGNES, TAYLOR. *Al este de los Andes*. 2 vol Instituto Frances de Estudios Andinos. Lima-Quito, 1988.
RIPA, CESARE. *Baroque and Rococó Pictorical Imagery (1758-60)*. Hertel edition. Ed. New York Dover, 1971.
_____. *Iconología*. 2 vol.Ediciones Akal, Madrid, 1987.
RIVIERE, GILLES. *Sabaya: Structures socio-economiques et representations symboliques dans le Carangas*-Bolivie. 2 vol. Tesis inédita presentada a la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Paris, 1982.
ROMERO, RAÚL. *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Ed. pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 1993.
ROSENAU, HELEN. *La ciudad Ideal*. Madrid, 1983.
ROSTOROWSKY, MARIA. *Etnía y sociedad*. I.E.P. Lima, 1977.
_____. *Estructuras andinas de poder*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima, 1983.
_____. *La antigua región del Colesuyo*, en «Sociedad Andina, pasado y presente». Lima, 1988.
_____. *Pachacamac y el Señor de Los Milagros*. Lima, 1992.
ROWE ANN POLLARD. *Technical Features of Inca Tapestry Tunics*, en «Textile Museum Journal». Washington, 1978.
ROWE, JOHN H. *La cronología de los vasos de madera Inca*, en «Arqueología de Cuzco». Cuzco, 1982.

_____. *Standardization in Inca Tapestry Tunics,* en «The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference». The Textile Museum Washington, 1973.
RUIZ DE MONTOYA, ANTONIO. *Silex del Divino Amor.* Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 1994.
RYDEN, STIG. *Archaeological Researches in the Highlands of Bolivia.* Gotebor, 1947.

S

SÁNCHEZ, CARLOS. *La religión de los Orichas.* Puerto Rico, 1991.
SÁNCHEZ LUIS, ALBERTO. *La literatura peruana.* Ed. Guarania. 6 vol. Asunción, 1951.
SANTA CRUZ PACHACUTI, JUAN. *Relación de las antigüedades de este reyno del Perú,* en «Crónicas de interés indígena» B.A.E. Madrid, 1968.
SARMIENTO DE GAMBOA, PEDRO. *Historia de los Incas.* Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, 1965.
SCHENONE, HECTOR. *Esculturas españolas en el Perú, siglo XVI.* Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. Buenos Aires, 1959.
_____. *Iconografía del arte colonial: Los Santos.* 2 vol. Buenos Aires, 1992.
SEABASTIAN, SANTIAGO. *Contrareforma y barroco.* Alianza Editorial. Madrid, 1981.
_____. *El barroco iberoamericano.* Ed. Encuentro. Madrid, 1990.
_____. *La significación salomónica del templo de Huejotzingo (México),* en «Traza y Baza» N 2. Barcelona, 1973.
_____. *Las jerarquías angélicas de Sopó,* en «Arcángeles de Sopó». Ad. Banco de la República. Bogotá s/f.
_____. *Iconografía e iconología del arte novo hispano.* México, 1992.
_____. *El Barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico.* Madrid, 1990.
_____. *Iconografía medieval.* Edic. ETOR, Valencia, 1988.
SEBASTIAN, SANTIAGO, MESA, JOSE DE y GISBERT, TERESA. *Arte Iberoamericano desde la colonización a la independencia.* «Summa Artis» Tomos XXVIII y XXIX. Madrid, 1985.
SEOANE, CARLOS Y EICHMANN, ANDRÉS. *Lírica colonial boliviana,* La Paz, 1993.
SILVERMAN, GAIL. *El tejido andino: un libro de sabiduría.* Lima, 1994.
SILVERMAN-PROUST. *Motivos textiles en Qero,* en «Qero el último ayllo inka». Coordinacion Flores Ochoa-Nuñez del Prado. Cuzco, 1982.
SORIA, MARTIN. *La pintura del siglo XVI en Sudamérica.* Buenos Aires, 1956.
SQUIER, GEORGE. *Un viaje por tierras incaicas (1877).* Buenos Aires, 1974.
STASTNY, FRANCISCO. *Jardín Universitario y Stella Maris. Invenciones iconográficas en el Cuzco,* en Revista «Historia y Cultura» N. 15 Lima, 1982.
_____. *Síntomas medievales en el barroco americano.* Instituto de Estudios Peruanos. Lima, 1994.
_____. *La Universidad como claustro, vergel y árbol de la ciencia en la Universidad del Cuzco,* en «Boletín edel Centro de investigaciones históricas y artísticas». N. 26, Caracas, 1984.
STOTHERRST STOCKMAN, KAREN. *Pre-colonial highways of Bolivia.* La Paz, 1967.
STRUBE EDERMAN, LEON S.V.D. *La vialidad imperial de los incas.* Córdoba, 1963.
SUAREZ DE FIGUEROA, MIGUEL. *Templo de N. Grande Patriarca San Francisco de la Provincia de los Doce Apóstoles del Perú.* Lima, 1675.

T

TAYLOR, GERALD. *Ritos y tradiciones de Huarochiri.* IEP. IFEA. Lima, 1987.
THIERRY, SAIGNES. *Historia de un olvido.* La Paz, 1985.
TORD, LUIS ENRIQUE. *Arequipa artística y monumental.* Lima, 1987.
TORRES, BERNARDO DE. *Crónica Agustina* (3 vol). Edición Prado Pastor. Lima, 1974.
TOUSSAINT, MANUEL. *Arte mudéjar en América.* México, 1946.

U

URBANO, HENRIQUE. *Wiracocha y Ayar*. Cuzco, 1981.

URTON, GARY. *At the crossroad of the earth and the sky*. University of Texas Press, 1981.

V

VAN DEN BERG, HANS. *Diccionario religioso aimara*. Iquitos, 1985.

VARGAS, ISAÍAS. *Monografía de la Basílica Catedral del Cuzco*. Cuzco, 1956.

VARGAS, JOSÉ MARIA. *Arte ecuatoriano*. México, 1959.

_____. *Historia del arte ecuatoriano*. Quito, 1963.

VARGAS LUGO, ELISA. *Las fiestas de la beatificación de Rosa de Lima* en «El arte efímero en el mundo hispánico». México, 1983.

VARGAS UGARTE, RUBEN. *De nuestro antiguo teatro*. Lima, 1974.

_____. *Historia General del Perú*. 6 vol. Lima, 1966.

_____. *Los jesuitas del Perú y el arte*. Lima, 1963.

_____. *Impresos peruanos*. Tomos VII y VIII (1584-1699). Lima, 1953.

_____. *Ensayo de un Diccionario de Artífices de la América Meridional*. Lima, 1947.

VARIOS. *Escultura en el Perú*. Ed. Banco de Crédito. Lima, 1991.

_____ *El mudéjar iberoamericano, del Islam al Nuevo Mundo*. Madrid, 1995.

_____ *Gloria in Excelsis. The Vigin and Angels in Viceregal Painting of Perú and Bolivia*. New York, 1986.

_____ *Salvando Alas y Halos*. Buenos Aires, 1989.

_____ *Arcángeles de Sopó*. Ed. Museo de Arte Religioso. Bogotá sf.

_____ *Doctrina cristiana y catecismo para instrucción de los indios*. Editado en Lima en 1584 por el Tercer Concilio Provincial (Edición faccimilar). Madrid, 1985.

VAZQUEZ DE ESPINOZA. *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*. BAE Madrid, 1969.

VAZQUEZ MACHICADO, HUMBERTO. «*Facetas del intelecto boliviano*». La Paz, 1958.

VIEDMA, FRANCISCO DE. *Descripción geográfica y estadística de la Provincia de Santa Cruz de la Sierra*. Cochabamba, 1969.

VILLALPANDO, JUAN BAUTISTA. *Tratado de la arquitectura perfecta en la última visión del profeta Ezequiel*. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, 1990.

VILLASANTE, SEGUNDO. *Paucartambo; Provincia folfkórica*. Cuzco, 1979.

VILLOSLADA-LLORCA. *Historia de la Iglesia Católica*, T. III, *Edad Nueva. La Iglesia en la Epoca del renacinmiento y la Reforma Católica*. B.A.C. Madrid, 1960.

W

WACHTEL, NATHAN *Sociedad e ideología*. I.E.P. Lima, 1973.

_____. *Le retour des ancetres. Les indiens Urus de Bolivie*. Paris, 1990.

_____. *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española*. Madrid, 1971.

WEISBACH, WERNER. *El barroco arte de la contrareforma*. Madrid, 1948.

WETHEY, HAROLD. *Arquitectura virrenal en Bolivia*. La Paz, 1961.

_____. *Colonial Architecture and Sculpture in Perú*. Cambridge, 1949.

Z

ZUIDEMA, TOM. *Inca Civilization*. University of Texas. Austin, 1990.

_____. *The Ceque system of Cuzco, The social organization of the capital of the Inca*. Leiden, 1964.

_____. *La civilización inca en Cuzco*. Fondo de Cultura Económica. Mexico, 1991.

INDICE ONOMÁSTICO[1]

Abraham 170, 282,
Absalón 190,
Acosta, José de 72, 145, 158, 163,
Adán 129, 140, 142, 150, 158, 162, 163, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 282,
Adame, Miguel 217,
Agelasto 276,
Agreda Sor María de 172, 188, 193,
Aguirre, Miguel de 118,
Aguirre, Pedro 276, 281,
Alcalá, Josefa de 229,
Alejandro Magno 260,
Alesio, Adrián 121,
Alesio, Mateo Perez de 121, 215,
Ahlfeld, Federico 11,
Amaro Inca 91, 92, 94,
Amaru (dios) XVIII, 71, 88, 89, 90, 94, 152, 171,
Amat, Hernán 8, 9,
Anello Oliva, Juan 90.91.94.

Angeles

Angel de la Guarda 111,
Alamiel 105,
Ariel 125,
Baraquiel XVIII, 103, 104, 107, 111, 120, 124, 126, 127, 133, 142, 260,
Gabriel 103, 104, 107, 109, 111, 120, 124, 125, 126, 127, 143, 161, 260,
Esriel 111, 127,
Haniel XVIII, 107, 120, 123, 124, 125, 126, 142, 161,
Jehudiel 103, 104, 111, 261,
Laruel 111,
Letiel 105,
Luzbel (o Lucifer) 143, 243, 245, 246,
Miguel XX, 103, 104, 107, 109, 112, 120, 124, 125, 142, 161, 187, 189, 214, 231, 232, 243, 245, 246, 247, 265,
Osiel 105,
Raziel 125, 129, 161,
Rafael 103, 104, 109, 111, 125, 127, 161, 260,
Samael 125, 161,
Sealtiel 103, 104, 111,
Uriel 103, 111, 129, 260,
Zadchiel 125, 161, 261,
Zabriel 105,

Angelina Polanquialco 50, 51,52,
Anticristo XIX, 114, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 191, 209,
Apo Maita Inca 31,
Apolo 214, 248,
Arturo (rey de Inglaterra) 260,
Arias Montano, Benito XX,
Aristio 276,
Aristóteles 120, 166,
Arnavan (dios) 73,
Arquímedes 196,
Arzans y Vela, Bartolomé 137, 205, 206, 211, 216, 218, 231, 240, 248, 249, 251, 266, 267,
Antístenes 277
Arístides 277, 279,
Aristipo Esmero 278, 279, 282,

Are Capaquique (Cacique) 94
Arriaga, José de 58, 228,
Asunta (pastora mítica) 14,
Atlas 276,
Atahuallpa 85, 251, 252, 265, 266,
Atauri Machi, Bartolomé (pintor) 229, 230,
Atauri Jerónimo (pintor) 229, 230, 231,
Avila, Francisco de 118,
Avendaño, Fernando de 69,
Ayar Cachi 107,
Ayllon, Juan de 121,

Baptista, Juana 78,
Bandier, Cesar de 165, 166,
Barrio y Mendoza, Diego del 214,
Ballivián, Jose 275, 281,
Bastien, Joseph 24,
Basadre, Jorge 156,
Beato de Liévana 191,
Beatriz Ñusta 85,
Bejarano, Francisco 123, 217,
Benavides, Maria de 119,
Bertonio, Ludovico 54, 59, 73, 106, 145,
Betanzos, Juan de 47,
Beyersdorff, Margot 240, 265,
Bitti, Bernardo (pintor) 208,
Bombelli, Pietro 121,
Bonet Correa, Antonio 253,
Bonifáz (rey negro) 262,
Bol, Hans 106,
Bolduque Roque 227,
Boti, Gaspar 266,
Burga, Manuel 252,
Burucúa,José Emilio 185,

Cabello, Marcelo 218,
Cachagas, Baltasar (cacique) 14,
Calancha, Antonio de la 4, 5, 45, 48, 50, 51, 54, 55, 58, 61, 118, 121, 125, 144, 145, 155, 196, 227, 244,
Caldera, Juana 263,
Calderón de la Barca, Pedro 120, 142, 213, 237, 243,
Callan Poma, Eduardo 252,
Callisaya (indio) 141,
Canto Juan del 45, 50,
Cañete Marqués de (virrey) 269,
Castro, Andres de 279,
Capac Yupanqui 90, 91
Capcome María 230,
Capurata, Martín (apu) 11, 14, 15, 34,
Caramuel, Juan de XX, 196, 199,
Cari 7, 12,
Cari, Martín (cacique) 9,
Carlo Magno 260,
Carlos II 218,
CarlosIII 213, 218, 253,
Carlos V, 103, 224,
Carrillo, Francisco 90,
Carrizales, Luis de 86
Castañeda y Velazco, Juan de 218,
Castilla y Zamora 217,
Castillo, Antonio del 194, 195,
Castillo, Francisco del 104,
Catequil (dios) 70, 71,
Cighala-Zade (Spione) 267
Circe 143,
Celano 184,
Centeno de Osma, Gabriel 243,
Centeno, Juana 78,
Cervantes, Miguel de 206, 266,
Cervela 196,
Cieza de León, Pedro 7, 9, 18, 59, 90,
Cobo, Bernabé 13, 35, 70, 72, 73, 75, 90, 91, 92, 126, 145, 163, 186, 225, 226, 227,
Colón Cristóbal 158, 251,
Colque Guarachi, Juan 13,
Con (dios) 59, 60, 61, 62,
Condor Villca, Baltasar 13,
Conde de Santiesteban (virrey) 165,
Condori, Francisco 230,
Copacabana (ídolo) 45, 125, 128, 130, 132, 140, 141, 142, 227,
Copacati (ídolo) 75, 79, 133,
Correa, Juan 223,
Cosmas Indicopleustes 157,
Cuarete, Juan Tomé 90, 94
Cummins, Tom 86, 95,
Cupido 141,
Curi Ocllo (coya) 91,
Cusi Huarcay ñusta 47,
Cusicanqui (cacique) 31,
Crespo, Pedro Nolasco 252
Cristo-Jesús 85, 106, 112, 120, 149, 152, 162, 163, 164, 165, 167, 171, 172, 173, 183, 187, 191, 193, 194, 208, 209, 211, 213, 215, 217, 223, 240, 246, 249, 250, 282,

Chavez, Sergio 58, 75,
Chañan Curicoca 86,
Chilli Tupac (pintor) 279
Choquechambi (cacique) 13, 14,
Chucuilla (dios) 71, 73, 226,
Chuchicapac (rey colla) 85,
Chuquipalpa (ídolo) 51,
Churi-Inti (dios) 49,

David (rey) 190, 198, 260,
Davidson, Gustav 125, 126,
Dagón 141,
D'Orbigny, Alcides 18,
Delumeau, Jean 157,
Delgar, Martín 273, 275
Demarest, Conrad 61,
Desrosiers, Sophie 32,
Diana 218,
Diógenes 196, 277
Dionisio Areopagita (seudo) 102, 108, 261,
Duca, Antonio 105,
Dueñas, Diego de 54,
Duviols, Pierre 49, 91,

Eco 143,
Efsa Syon Malhazó 104,
Elías 142, 184, 187, 19|88, 248,
Emir Cigala (Giorgio Zapata) 266, 267,
Endimión 214, 246,
Eolo 107, 126, 127, 133, 142,
Escalante y Valderrama 151,
Escalante, Juana 78,
Escalante, Agustina 78,
Escalante, Tadeo 112, 169, 170, 210, 211, 279, 280,
Escalona y Agüero, Gaspar de 155,
Escobedo, Juan 276,
Espinoza de los Monteros Juan (pintor) 173, 247,
Espinoza y Medrano, Juan (El lunarejo) 214,
Espinoza, Waldemar 8,
Espíritu Santo 153, 183, 230,
Espronceda José de 214,
Esquivel y Navia, Diego 78, 221,
Euclides 278,
Eva 150, 158, 164, 167, 169, 170, 171, 172,
Ezequiel 121, 198,

Febo 127,
Felipe II 89,
Felipe III 118,
Felipe IV 118, 213, 248,
Felipe V 260,
Fernández de Ayala, Lucas 185
Fernando del Católico 248,

Fernando VII 265,
Ficino, Marsilio 69,
Fioravanti, Antonieta 59,
Fiori, Joaquín de 183, 184,
Flores Ochoa, Jorge 86, 94, 250, 277, 278, 279, 281,
Flores Galindo 252,
Flores, Leonardo (pintor) 190,
Fortún, Julia Elena 243, 245,
Freedberg, David 216, 223,

Galaz de los Ríos 190,
García, Marcos 47, 48, 50, 51,
García Claros, Francisco 199,
García Cuadrado 58,
García de Loyola, Martín 85
Garcilaso de la Vega, Inca 36, 71, 72, 90, 130, 152, 154,
Gaspar (rey mago) 241,
Gavilán, Baltasar (escultor) 207,
Gisbert, Teresa 94,
Giotto 102,
Gerlero Elena 167,
Goita, Zenón 245,
Góngora, Luis de 120,
Gómara, Francisco López de 31, 158,
Gonzalez Holguín, Diego 54, 89, 106, 151, 171,
Granada, Fray Luis de 206,
Gualpa, Pascual 78,
Guamán Maita (escultor) 228,
Guamán, Pedro 78,
Guamán Poma de Ayala, Felipe 8, 17, 21, 31, 70, 77, 89, 113, 114, 172, 191, 193, 209, 212,
Guarachi, Gabriel Fernández (cacique) 8, 33,
Guarachi (caciques) 189, 268,
Guariento, Ridolfo (pintor) 109,
Guillermo Tell 275,
Gutierrez de Santa Clara, Pedro 46, 49, 55, 56, 58, 60,
Guzmán, Martín de 57,
Guzmán y Vargas, Gonzalo 194.

Hanson,Duane 218,
Héctor 260,
Henoc 104, 105, 161, 184, 187, 188, 260,
Hesíodo 120,
Hércules 214,
Hernández, Atanasio 276
Hermágoras 276
Herperófilo 276
Hespero 276
Herodes 241,
Herrera (pintor) 208,
Hermosa, Eugenio 168,
Homero XVIII, 120, 145,
Homótimo 276
Horacio 120
Holguín, Melchor Perez de 112, 171, 189,
Huascar, Inca 5, 251, 281,
Huatiacuri (dios) 239,
Huayna Potosí (apu) 15,
Huayna Capac Inca 34, 35, 251,
Hyslop John 3, 4, 16, 17, 37,

Ichma (dios) 61, 62,
Daifusama 270,
Illapa (dios) XVIII, 3, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 106, 117, 226, 227, 228, 247,
Inca Roca 90, 91, 275, 281,
Indi (pájaro mítico) 153,
Infante, Domingo 276,
Inti Guauqui 49,
Iris 142,
Iriarte, Isabel 171,
Isabel, reina de Portugal 213,
Isaac 170,
Istar 125
Isidoro de Sevilla 160, 164,

Jacob 170, 190,
Josué 190, 260
Juan de la Cruz (indio) 230,
Juana, mulata 229, 230,
Juan, panadero 229,
Juanez, Juan 15,
Julio Cesar 260,
Judas Macabeo 260
Juno 218, 248,

Kircher, Atanasio 125, 141, 160, 161, 269,
Kuon, Elizabeth 277

Lacunza, Manuel 185,
Lagrange (Diego de la Granja) 273, 275, 276
Lara, Jesús 251, 252,
Larama,cacique 14
Lastenia 277,
Legras, Nicolas 165, 166,
Le Nain (pintor) 213,
León, Fray Luis de 121,
León, Gabriel de 121,
Leon Pinelo, Antonio XVIII, 105, 107, 121, 150, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 170, 174, 260, 261,
Leon Pinelo, Diego 121, 155,
Leon Pinelo, Juan 155,
Leviatán 113, 114, 191, 208, 209, 283,
Lisipo 139,
Libiac 70, 73, 77,
Liebster, Varena 86,
Liévana, Andres de 262,
Liñán y Cisneros, Melchor 217,
Lipsio 120
Livitiche, Pedro (indio) 34,
Lizárraga, Reinaldo de 8,
Loayza, Gerónimo de 45,
Lope de Vega 155,
Lopez de los Rios, José 103, 112,
Lucrecio 120,
Luis I 260,
Luis Fernando I 218,
Luna (diosa) 62, 106, 240, 265,
Luna, Mariano 276

Llocllayhuancupa (dios) 61,
Lloque Yupanqui Inca 85, 91,

Machacuay (dios) 75,
Maita Capac, Inca 33, 90, 91, 94, 153,
Mahoma 265, 267, 268,
Mahomet III (Amurates III) 266, 267,
Macedo, Rufino 276
Macera, Pablo 279,
Mâle, Emile 103,
Maluenda 161, 185,
Mama Kuare (Coya) 85,
Mamani, Martín 229,
Mamavillca. cacique 13,
Mancera Marqués de (virrey) 118,
Manco II 34, 46, 47, 48, 51, 85
Manco Capac 107, 153,
Manducalla (huaca) 88
Manuel, Eusebio 276
Manuel de Jesús (esclavo) 263,
Manuel Pablo 264,
Marcellano Adramont, Cayetano 169, 188,
Marcellano Adramont, Pablo 188, 189,
Margarita, reina 217,
Martín, Diego 48,
Martín de Vos 113, 172, 193,
Martínez (donante en Guadalupe) 184,
Martinez Compañon, Baltasar 246, 261,

Marraccio, Hipólito 121,
Meza, Francisco de la 193,
Meza, Gonzalo de la 215,
Medina, Toribio 263,
Medoro, Angelino 118, 215,
Mejía de Fernanjil, Diego 238, 239,
Melgar, Juana 78,
Mendieta, Jerónimo de 183, 196,
Mendez, Diego 267,
Mendoza, Diego de 150, 168, 264,
Mendoza, Juan de 269,
Menzel, Dorothy 7, 61,
Mercado Peñaloza, Pedro 18, 20,
Micenas 275,
Miguel Angel Buonarotti 113,
Millones, Luis 46, 215,
Mirándola, Pico de la 69,
Moctezuma 275,
Moisés 121, 170, 282,
Molina Ramiro 15,
Molina,Cristóbal de (el cuqueño) 49, 51, 55, 56, 73,
Molina, Ines de 274,
Mollinedo y Angulo 213, 215, 243, 251
Monast J.E. 16, 36,
Moncada, Isidoro de (pintor) 222,
Montesclaros Marques de (virrey) 217,
Montesinos, Fernando de 155,
Monterani (huaca) 11, 35, 36, 37,
Morales, Luis de 45,
Morales Padrón, Francisco 269,
Mose Bar Cefas 157,
Moyen, Francisco 273, 274
Muhamud (ídolo) 268,
Muñecas, Ildelfonso de las 281,
Murúa, Martín de 31, 32, 58, 71, 90, 92, 128, 132,
Mururata (apu) 15, 54,
Mujica, Ramón 103, 107,

Nadal,Jerónimo 185, 188, 189,
Narciso 214,
Neptuno 248,
Nierenberg, Eusebio 155, 156, 163, 164, 206,
Noé 170, 282,
Noriega, Evaristo 262,
Nordenflich Barón de 275,

Ñamsupa (huaca) 232,

Ocaña, Diego de 139, 241, 242,
Ochún (del panteón Vudu) 263,
Oré, Jerónimo 9,
Ortega, Francisco de 194,
Ortiz, Diego XVII, 45, 46, 48, 50, 51, 52, 54, 55, 142,
Ortiz, Fernando 263,
Ortiz de Guzmán, Diego (escultor) 138, 224, 225,
Olivera, Luis de 45,
Ovidio 214,

Pachacamac (dios) XVII, 46, 49, 52, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 69, 70, 71, 117, 145, 247,
Pachacutec, Inca 12, 13, 90, 91, 92,
Pachamama (diosa) 3, 4, 149,
Palafox y Mendoza, Juan de 213,
Palafox, Jaime 213,
Palomino, Antonio 240,
Palm, Walter 195, 196,
Pan (dios) 239
Pando, Martín 51,
Pandora 154,
Paranti (huaca) 49,
Pariacaca (dios) 239,
Paris 248, 249
Pärssinen, Martti 10, 17, 20, 33,
Pardo Lago (pintor) 270,
Paulo V (Papa) 163,
Paullo 227,
Pelaez, Ulises 245,
Pelaez, Rodrigo 266, 267,
Pelayo 275,
Peralta, Barnuevo 121,
Perez de Bocanegra, Juan 141,
Perez Armendariz Obispo 168,
Peterson Janette 167,
Pezuela Joaquín de la (virrey) 279,
Pizarro, Francisco 47,
Platón 120, 160, 196, 198,
Platt, Tristan 239,
Plutón 141, 214, 246, 247,
Policleto 139,
Polifemo 143,
Polo de Ondegardo XVII, 3,
Poma, María 230,
Ponce Sanjinés, Carlos 7, 16, 22,
Portugal O. Macks 58
Possevino, Antonio 163,
Praet, Fugino de 267,
Preste Juan 165,
Prometeo 138,
Proserpina 214, 243, 244, 246,
Pumacahua, Mateo 90,
Puente Luis de la 221,
Punchao (dios) 49, 226,
Pusicakha (dios) 73,

Queipo del Llano y Valdez, Juan 190,
Quevedo, Francisco de 213,
Quesintuu (sirena mítica) 117,
Quiñones, Miguel de 173,
Quilón, 278
Quispe Tito, Diego (pintor) 106,
Quitabal, Bernardo de 168,
Quiquijana (huaca) 88

Ramera de Babilonia (Apocalipsis) 189, 190,
Ramirez Inaro, Domingo 228, 229, 230, 231,
Ramos Gavilán, Alonso 4, 8, 18, 22, 52, 58, 75, 79, 118, 121, 125, 133, 141, 144, 145, 153, 196, 227, 243,
Ramos, Juan (Pintor) 244,
Rayo (ver Illapa)
Ricci, Juan 269,
Ripa 273, 282,
Rimachi, Domingo 9,
Riviere, Gilles 10, 13,
Riveros de Jordán, Celio 268,
Robles, Luis de 173,
Rodrigo (rey) 242
Romero, Juan S.J. 163,
Rostorowsky, María 59, 60, 61, 86,
Rowe John H. 29, 31, 32, 86, 87,
Rowe, Ann Polland 32,
Rubens, Pedro Pablo 113,
Rugendas, Mauricio 195,
Ruiz de Montoya, Antonio 104, 161,
Ryden, Stig 16, 32,

Sabaya (apu) 14, 15, 22,
Sadeler, Rafael 112, 172, 193,
Safo 277
Sairi Tupac 47, 48,
Saignes, Thierry 90
Sajama (apu) 10, 11, 14 16, 22, 38,
Salazar, Martín de 216,
Salomón 121, 153, 196, 199,
Samanés Roberto 277
Sanchez, Carlos 263,
Sanchez, Luis Alberto 121,
Santa Cruz, Andres de 276, 279, 281,
Santa Cruz, Basilio de 251,

Santos

San Agustín 69, 102, 142, 144, 248,
San Anselmo 161,
San Antonio Abad 150, 168, 208,
San Antonio de Padua 173, 194.

San Cristóbal 250, 282, 283,
San Basilio 142, 150,
San Bartolomé 15, 70, 112, 208,
San Bernardo 184,
San Benito 142, 248,
San Bruno 142,
San Buenaventura 184,
San Efrén 157, 158,
San Eloy 102,
San Francisco de Asís XIX, 168, 173, 184, 185, 194, 248, 262,
San Francisco de Borja 213, 214,
San Francisco de Paula 248,
San José 209,
San Ignacio de Loyola XIX, 135, 206, 215, 248,
San Jerónimo 250,
San Jorge 214,
San Juan de Dios 248,
San Juan Evangelista 76, 172, 173, 188, 193,
San Juan Bautista 112, 211
San Martín de Tours 15, 282, 283,
San Pedro apóstol 142, 248,
San Pedro de Alcántara 222,
San Pedro Nolasco 248,
San Sebastián 227, 250,
Santa Bárbara 79, 263,
Santa Cruz ,Basilio 215,
Santa Marta 263,
Santa Rosa de Lima 118, 215,
Santa Rita de Casia 323,
Santa Teresa 248,
Santiago apóstol 15, 70, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 85, 105, 117, 149, 228, 229, 230, 241, 251, 263, 265, 269, 270, 282, 283,
Santo Domingo 222, 248,
Santo Domingo, María de 207,
Santo Tomás de Aquino 102, 121, 168,
Santo Tomás, Apóstol 15, 112, 165,
Santos Crispin y Crispiniano 102,
Santos Cosme y Damián 102,

San Nicolás, Andrés de 121,
Santa Cruz Pachacuti, Juan 74, 79, 90, 92, 94, 171,
Sartorio de Santa Severina, Julio 109,153, 261,
Sarmiento de Gamboa, Pedro 61, 90, 91, 153,
Satanas 245,
Sebastián, Santiago 167, 168, 183, 196, 211,
Segurola, Sebastian de 252,253,
Serlio Sebastián 218,
Serrano, Andrés 104
Silva, Beatriz de 172,
Sinchi Roca 91,
Siñani, Fernando 130, 153, 154,
Sixto V (Papa) 153, 261,
Sócrates 277
Sol (dios) 5, 49, 50, 51, 58, 59, 60, 62, 69, 70, 71, 73, 74, 106, 120, 124, 126, 128, 130, 133, 134, 135, 212, 226, 239, 240, 265,
Solimán 268,
Soliz, José de 218,
Solórzano Pereira 155, 158,
Solón 279,
Soto, Juan (cacique) 13, 14,
Schaefer C. B. 164,
Squier, George 18, 27, 33,
Stasny, Francisco 173,
Suarez de Figueroa, Miguel 196,

Tanga-tanga (huaca) 69, 72,
Tarco Huaman Inca 91,
Tata Paria, cacique 34,
Temistocles 278, 279,
Tío, el (dios) 186,
Tirso de Molina 205,
Titicaca (huaca) XVII, 46, 49, 63, 132,
Tito Cusi Yupanqui 47, 48, 50,
Tito Yupanqui, Francisco 138, 139, 224, 226, 227,
Timantes 139,
Toledo,Francisco de (virrey) XVII, 3, 35, 46, 86, 212,
Toledo, Juan de 216,
Torre, Juan de la 240,
Torres, Bernardo de 118, 119, 121, 168, 194,
Tucumu (huaca) 58, 59,
Tunupa (dios-volcán) 4, 14, 15, 46, 52, 54, 59, 60, 62, 70, 73, 117, 130, 153, 208,
Tupa, Juan (indio) 52,
Tupac Amaru I 46, 47, 52, 252,
Tupac Amaru II (Gabriel Condorcanqui) 90, 211, 252,
Tupac Inca Yupanqui 12, 13, 22, 28, 31, 35, 61, 90, 91, 92, 94, 120, 134, 143,
Tupac Katari 252

Ugalde, Manuel 268,
Ulises 117,
Unanúe, Hipólito 277
Urreta, Luis de 166,

Valverde, Fernando de XVIII, 107, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 128, 130, 131, 133, 135, 136, 138, 139, 141, 144, 195, 239,
Valdez Leal, Francisco 136,
Vargas Machuca (pintor) 190,
Vasconceles, Constantino de 196,
Vasquez de Espinoza, Antonio 88,
Vazquez, José 218,
Velazco Diego de (virrey) 188,
Venus 131, 139, 141, 218, 239, 248,
Vichama (dios) 56, 62,
Villacastín, Francisco de 57,
Villacís, Francisco de 217,
Villalpando, Juan de XX, 196, 198, 199, 261,
Villalpando, Cristobal de (pintor) 172, 193,
Viracocha (dios) 15, 59, 60, 61, 62, 69, 70, 73, 74, 85, 161, 170, 226,
Viracocha (Imaymana) 15, 60, 73,
Viracocha (Tocapu) 15, 60, 73,
Viracocha, Inca 11, 71, 91,
Virgilio XVIII, 120, 145,

Virgen María 15, 70, 85, 105, 107, 109, 117, 126, 128, 133, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 164, 171, 172, 173, 188, 189, 191, 208, 209, 211, 214, 215, 223, 245, 250, 251, 254,
Inmaculada Concepción 149, 189, 265,
Virgen de Copacabana 79, 138, 224, 225, 227, 243,
Virgen de Belén 214, 215, 229, 250, 253,
Virgen de la Caridad 263,
Virgen de Guadalupe 228, 229, 230, 241, 242, 243, 244,
Virgen de Paucartambo 244,
Virgen de la Leche 215,
Virgen de la Merced 263,
Virgen del Carmen 128, 244, 253, 262,
Virgen del Rosario 227,

Wachtel Nathan 15,
Weisbach, Werner 223,
Wierix 153, 171, 185, 188, 211,

Yawar Huaca, Inca 91,
Yaro (dios) 70, 74,
Yemitsu 270,

Zapata Giorgio (ver Emir Cigala)
Zapata, Marcos 208, 214,
Zenón 278,
Zeuxis 139,
Zuidema, Tom 91, 92,

1 *El índice onomástico del texto consigna no solo a las diferentes personas sino a los dioses prehispánicos y aquellos pertenecientes a la mitología clásica. Entre los primeros se indican los lugares que han sido sacralizados, como algunos volcanes, así como los astros y los fenómenos naturales que recibieron culto. Los distintos ángeles, para facilitar la consulta, se han agrupado bajo la denominación común de "ángeles", otro tanto se ha hecho con los santos.*

Plural editores / *estudios culturales*

Historia y drama ritual en los Andes
Margoth Beversdorf

Los guerreros de Cristo
Erasmo Pérez

1492: el encubrimiento del Otro
Enrique Dussel

Hojas del adivino
Jorge Zavala

La Patria íntima
Leonardo García Pabón

El espejo indígena
Jorge Sanjinés

Arquitectura moderna en Bolivia
Hugo Omar Sánchez

La diablada de Oruro
Jorge Vargas

Un pajarillo llamado Mané
Luis H. Antezana

El gato que ladra
Fernando Calderón / Javier C. Sanjinés

El imaginario mestizo
Keith Richards

Recuerda la vacunación es voluntaria y gratuita
/SaludEcuador
@Salud_Ec
www.salud.gob.ec